

YINYUE GAILUN

全日制普通高校课程教材

21世纪高校音乐系列教材

丛书主编 李方元 韩勋国

Yinyue Gailun

# 中国 民间音乐概论

YINYUE GAILUN

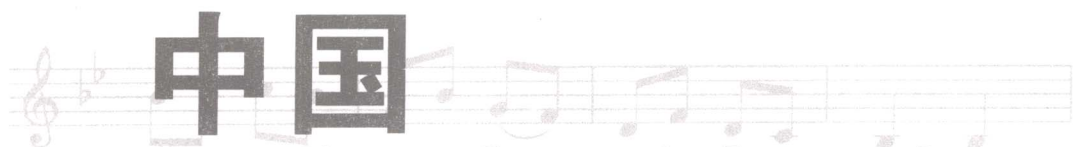
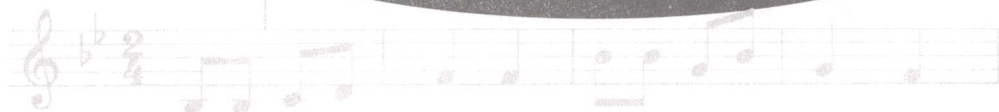
本册主编 陈永 孟宪辉

华中师范大学出版社

全日制普通高校课程教材

21世纪高校音乐系列教材

丛书主编 李方元 韩勋国



# 中国 民间音乐概论

YINYUE GAILUN

主 编：陈 永 孟宪辉

副主编：李素娥 刘华强 徐 烨 田 旭

撰写者：（按姓氏笔画为序）

田 旭 刘华强 刘小泉 纪 露  
李素娥 杜 娟 陈 永 陈华丽  
张园园 孟宪辉 徐 烨

J607.2  
Ch1

华中师范大学出版社

2004·武汉

## 新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

中国民间音乐概论/陈永,孟宪辉 编著.

—武汉:华中师范大学出版社,2004.9

(21世纪高校音乐系列教材)

ISBN 7-5622-2932-5/J·50

I. 中... II. ①陈...②孟... III. 民间音乐—中国—高等学校—教材  
IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 047766 号

书 名:中国民间音乐概论

本册主编:陈 永 孟宪辉

选题策划:华中师范大学出版社第五编辑室 电话:027-67867364

出版发行:华中师范大学出版社©

地 址:武汉市武昌珞瑜路 100 号 邮编:430079

发行部电话:027-67863040 67867371 67861549

邮购部电话:027-67861321 传真:027-67869329

网址:<http://www.ccnup.com.cn> 电子信箱:[hscbs@public.whhb.cn](mailto:hscbs@public.whhb.cn)

经 销:新华书店湖北发行所

印 刷 者:湖北开元印务有限公司

责任编辑:伏春迎

封面设计:刘福珊

责任校对:罗少琳

督 印:姜勇华

开本/规格:787mm×1092mm 1/16

印 张:18.375

字 数:425千字

版次/印次:2004年9月第1版 2004年9月第1次印刷

印 数:1—3000

定 价:37.00元

**敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321。**

**本书如有印装质量问题,可向承印厂调换。**

# 总 序

我国高校音乐教育以教师培养为主要任务，过去一直以“师范性”特色与专业音乐院校的人才培养相区别。但近些年来，我国政治、经济、文化、教育持续发展所带来的地区间不平衡与差异，亦逐渐影响到高校音乐教育。地区性差异及教育差异的事实使高校音乐教育面临新的挑战，挑战主要来自三个方面：一个方面是人才质量规格的社会性与招生选拔专业标准的地方性之间的反差；另一个方面是高等教育需求的大众化与音乐教育资源的地方性之间的反差；再一个方面是学科知识的学术性（前沿性）与教育知识的实用性（地区性）之间的反差。面对社会现实和社会需求的挑战，高校音乐教育必须选择改革。

目前，高校音乐教育改革选择课程为突破口，课程改革的结果，直接影响教材。教材作为知识的文本载体，既是教育化的知识体系，亦是课堂讲授的知识依据，同学生培养的质量直接相关联。然而，教材绝不是单一的知识问题，同时在某种意义上还是教学状况的反映，音乐教育理念的表白，其中包括认识问题、学术问题、教育问题、社会问题、文化问题及其他的问题。根据我们的理解，以往高校的音乐教材与教学有成功的经验，但也有不少问题亟须改进，比如音乐教育缺乏学科的全局观照与视野，各学科教学间联络不够、缺乏沟通，尤其存在：技术和艺术相分离，理论与实践相分离，音乐与文化相分离，以及音乐中人文内涵不足等问题。我们认为，尽管上述问题的原因复杂，但它事实上影响到了教材编撰和教学实施，必须予以一辨。

技术与音乐艺术虽是老生常谈的问题，但并非已经彻底解决。音乐是实践性很强的知识领域，操作性技能占有重要的位置，纯粹的技术性训练必不可少。但对技术与艺术之关系认识上存在错位，认为艺术的基础是技术。音乐艺术中，技术不是出发点，也不是目的。音乐艺术的真正的出发点和目的是艺术，技术只是艺术的组成部分。忽视艺术这个出发点与归属，技术与艺术就会相分离，音乐教学就会艺术含量不足。

理论与实践的问题，既是认识问题，也是操作问题。理论与实践在音乐的目的上是相互联系的，将其划分只是人们的认知意图与教育策略，二者在实践中的结合既有可能，更有必要。如果按照既有习惯，教学实践不能贯通二者，将形成知识间的壁垒，理性与感性的分离——理论型课变成了知识的教条，实践型课变成了纯粹的动作与技艺，缺少结合作品的音乐分析和文化理解，不利于音乐学习。

音乐与文化是音乐学习的深层内容。音乐之存在与其文化息息相关，从音乐上理解技术，从艺术上理解音乐，从文化上理解艺术，是我们提倡的学习路径。没有了音乐的技术，很可能退化为苍白的“炫技”而失去自身的意义；偏离了艺术的音乐，如同浮游无根的浮萍，难以承受审美的重量；缺少了文化含量的音乐，易于丧失人文的内涵，音

乐将会变得肤浅、难以理解或不可理喻。音乐与技艺的融合，艺术与文化的平衡应该在音乐教育中重新得到关注，应该成为音乐教材与音乐教学的一个基础。

有鉴于此，我们与华中师范大学出版社组织编撰一套“21世纪高校音乐系列教材”，以此能将上述思考落实到具体的工作中去。我们的基本意图有二：

一、从当前教育发展不平衡性出发，使这套教材注重基础、兼具发展，具有广泛的实用性。既充分考虑湖北省各地区音乐教育发展不平衡的事实，力求使教材能够适应湖北省各地区高校音乐教育的实际需要；也充分考虑全国其他省市和地区的特点和实际需要，希望我们的经验能汇集到全国其他省市的高校音乐教学中去，并能发挥它的借鉴作用。

二、反映新的教育理念，力图有所创意。涉及两个方面，一是编撰指导思想，力求做到：新颖性与系统性的结合，使教材既能反映时代、反映新知识、反映新认识，又能体现知识自身的相关性及其系统性；实用性与学术性的结合，既根据学生实际安排教学材料，又注意所选材料的知识含量；科学性、艺术性与文化多样性的结合，在确保教材内容正确前提下，增加教学内容的艺术价值与含量，并结合文化多样性来扩展音乐的广度与深度。二是处理好基础与提升的关系。首先是加强基础、留有余地，即：强调基础知识和技能，保证各门课程的基本教学要求，同时从实际出发，给学生学习留出充足的上升空间；其次是处理好实用性与音乐性的关系，即：突出实用、抓住本质，既强调切近教学安排和学生需要，教材内容不搞花架子；同时强调教学从音乐出发，从音响出发，使教材的出发点和归宿都统一到音乐上来。

总之，面对当前高校音乐教育的问题，面对高校音乐教育改革的局面，我们希望这套教材能够成为我们的一次认真的思考和一次有责任感的表达，同时也希望能够成为我们的一项有意义的工作，并以此而成为音乐学习的一个平台。

为此，我们集中了湖北高校音乐专业的骨干力量，可说是举全省之力来编撰这套教材，编撰者中既有经验丰富的老一辈音乐教育家，也有才思敏捷的中青年学者，其共同的目标是努力编撰出一套高水平、适应性强、有特点的高校音乐教材。参与该教材编撰的单位有：华中师范大学音乐学院、武汉音乐学院音乐教育学院、江汉大学艺术学院、江汉大学职业技术学院音乐系、黄冈师范学院音乐系、襄樊学院音乐系、襄樊职业技术学院音乐系、三峡大学艺术系、湖北师范学院艺术系、湖北教育学院艺术系、长江大学音乐系、孝感学院艺术系等。

这套“21世纪高校音乐系列教材”，采用两级责任制：总编，负责全套教材的策划、组织、联络及其协调工作；各册主编，负责各册的规划、编撰和审稿。第一辑教材共出版5种8册，具体情况是：

1. 《乐理》  
主编：胡向阳、张业茂  
副主编：杨秋仪、张志海、尹小艺
  2. 《视唱练耳》（第一册）  
主编：张业茂、尹小艺、刘畅  
副主编：詹文军、邹华利
- 《视唱练耳》（第二册）  
主编：汤晓宁、魏莉、张海坤  
副主编：邹宜宁、田旭、张建荣

3. 《声乐》(第一册) 主编: 韩勋国、毛凯  
副主编: 李桂芬、蒋惠琴、段友芳、王培喜  
《声乐》(第二册) 主编: 孙静梅、李秀琴  
副主编: 杨靖、李素娥、黄鸾、张武兰
4. 《钢琴》(第一册) 主编: 吴晓娜、叶朝晖  
副主编: 周年、梅晓萍、潘屹  
《钢琴》(第二册) 主编: 詹艺虹、刘小静  
副主编: 刘勤、李渝梅、黄小敏、孙欣
5. 《中国民族民间音乐概论》主编: 陈永、孟宪辉  
副主编: 李素娥、刘华强、徐焯、田旭

在此,我们谨向所有的参编学校表示由衷的敬意,对付出辛勤劳动的各册编撰者表示衷心的感谢,同时也要向华中师范大学出版社及其该社的部门领导与编辑王文戈、赵宏、吴兰芳、周柏青等同志表示衷心的感谢。由于本套教材是在编撰者教学、科研工作极其繁重,编撰时间较短的情况下完成的,加上我们自身的能力所限,该套教材肯定存在诸多的不足,我们恳切希望读者和同行专家提出宝贵意见,帮助我们进一步改进工作,争取不断地提高。

“21世纪高校音乐系列教材”编写组  
2004年8月3日



# 前 言

“民族音乐概论”是音乐学院和高等师范院校音乐专业的基础课程之一。自20世纪60年代起，它就被列为高等师范院校音乐专业的必修课程。近年来，已逐步形成和完善了“中国民族音乐”和“世界民族音乐”两大民族音乐的课程内容体系。尤其是前者，其教学和学科研究更具有从内容到方法诸方面的体系性。

在各类关于“民间音乐”的研究成果中，对“中国民间音乐”的界定、分类和形态研究，可谓硕果累累，但同时也异见纷呈，如在各个时期出版的同类著作中，分别有“中国民族音乐”、“中国民族民间音乐”、“中国民间音乐”、“中国传统音乐”等不同的称谓。

本书对于“民间音乐”的认识和界定，主要定位于伍国栋先生的《中国民间音乐》（浙江教育出版社，1995年版）和周青青先生的《中国民间音乐概论》（人民音乐出版社，2003年版）两书中的观点。前者认为：“民间音乐是当今世界各国、各民族传统音乐文化中存见的一部分既古老又现代的音乐文化类型，是创始于人民大众又供人民大众在日常社会生活中通过口耳相传的方式来共同操纵、共同享用、共同演释和共同传承的一种非专业创作的社会音乐文化产品。”其后，作者就“中国民间音乐”的“既古老而又现代”的重要特征进行了进一步的阐释，认为中国民间音乐“伴随着中国各民族社会历史衍进，经受了社会生活环境变迁的影响、考验和选择，并在接受这种影响、考验和选择的漫长历史过程中，不断地在形式结构上进行新的构建，在题材内容上进行新的提炼和充实，从而具备了能够适应当代社会生活新环境的若干特征，具备了现代人所需求的艺术审美品格”。伍先生的这一“理论维度”，较准确和全面地阐述了中国民间音乐的“类型”和“特征”等重要问题，也与周青青先生的同类著作中的认识基本一致。我们编写的这本教材，就选材和立论而言，是与对上述论著的学习和借鉴所分不开的。

中国的民间音乐是世界民族音乐文化宝库中之瑰宝，它依托于中国悠久的文化传统、博大的文化背景、多样的自然环境和众多的民族与人口，在数千年的时空流程中，历经群体的凝炼和文化的整合，以其独特的品格和气质，在世界音乐艺术之园中独放异彩。

中国民间音乐品类丰富、形式多样，具有高度的审美价值和研究价值。学习中国民间音乐，一方面藉以获得知识，可以促进我国民族音乐文化的继承与发展；另一方面通过民族音乐的审美过程，可以陶冶学习者的性情，培养和提高他们的民族文化心理素质。

基于上述认识与思考，结合当前我国“中国民间音乐”课程的教学现状，我们组织了一批在各高等师范音乐系担任该课程教学的教师，共同编写了这本《中国民间音乐

概论》。

作为教材，首先考虑的是传统知识内容的稳定性与传承性，同时也适当照顾到某些教学内容的更新化和呈现方式的新颖性。故此，我们仍按自 20 世纪 60 年代以来学界所共识的民族音乐“五大类”来安排全书的内容结构。即：“民间歌曲”、“民间歌舞音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”和“民间器乐”五大部分。此外，又根据目前高等师范音乐专业教学的“综合性”特点，增加了少数民族音乐部分内容，以期较完整地勾勒和呈现包括汉族和少数民族在内的“中国民间音乐”的基本面貌。

学习中国民间音乐，应努力做好感性认识与理性概括相结合。为此，本书中力求精减理论篇幅，而增加了 100 多条曲例，为教学中的听、唱、背、记所用。

本书的编写，广泛参考和汲取了中国民族音乐学术界前辈（如袁静芳、周青青、江民惇、肖常纬、伍国栋、杜亚雄、田联韬等）专家学者的研究成果与观点。我们对这些学术前辈们的严谨治学精神和高度的学术成就，无限钦佩。由于篇幅所限，对本书中所引用的观点和曲例未能一一注明出处，只能在此一并深致谢意！

全书写作分工如下：

章目体例设计：陈永、孟宪辉

第一章 民间歌曲：孟宪辉、纪露

第二章 民间歌舞音乐：陈永、陈华丽

第三章 说唱音乐：李素娥、张园园

第四章 戏曲音乐：徐焯、田旭

第五章 民间器乐：刘华强、刘小泉

少数民族音乐部分：杜娟

绘谱：正佳文化有限责任公司

统稿：陈永、孟宪辉、伏春迎

限于编者的水平，本书一定存在不少缺点甚至错误，我们衷心地期望使用者和专家的批评指正。

编者

2004 年 8 月



# 目 录

第一章 民间歌曲	1
第一节 概述	1
一、民间歌曲的界定	1
二、中国民间歌曲的历史发展脉络	1
三、民间歌曲的艺术特征	3
四、民间歌曲的分类	4
第二节 汉族民歌	7
一、号子	7
二、山歌	8
三、小调	10
第三节 少数民族民歌的代表种类	12
一、蒙古族民歌	12
二、维吾尔族民歌	13
三、藏族民歌	14
四、少数民族多声部民歌	16
第二章 民间歌舞音乐	19
第一节 概述	19
一、民间歌舞音乐的界定	19
二、中国民间歌舞音乐的历史发展脉络	19
三、民间歌舞音乐的艺术特征	23
四、民间歌舞音乐的分类	25
第二节 汉族民间歌舞音乐的代表种类	28
一、秧歌	29
二、花鼓	32
三、采茶	34
四、花灯	35
第三节 少数民族民间歌舞音乐的代表种类	38
一、藏族歌舞音乐	38
二、维吾尔族歌舞音乐	39
三、朝鲜族歌舞音乐	40
四、其他各民族歌舞音乐简介	41
第三章 说唱音乐	43
第一节 概述	43

一、说唱音乐的界定 .....	43
二、中国说唱音乐的历史发展脉络 .....	44
三、说唱音乐的艺术特点 .....	47
四、说唱音乐的艺术分类 .....	48
第二节 汉族说唱音乐的代表曲种 .....	49
一、京韵大鼓 .....	49
二、苏州弹词 .....	54
三、四川清音 .....	58
第三节 少数民族说唱音乐简介 .....	61
一、好来宝 .....	61
二、傍梭里 .....	62
三、大本曲 .....	62
第四章 戏曲音乐 .....	64
第一节 概述 .....	64
一、戏曲音乐的界定 .....	64
二、中国戏曲的历史发展脉络 .....	64
三、中国戏曲的艺术特征 .....	66
四、中国戏曲的音乐特点 .....	67
五、戏曲音乐的分类 .....	68
第二节 主要声腔及其代表剧种 .....	71
一、昆腔腔系与昆剧 .....	72
二、高腔腔系与川剧 .....	74
三、梆子腔腔系与秦腔、豫剧 .....	76
四、皮黄腔腔系与京剧 .....	78
第三节 其他地方戏曲选介 .....	80
一、评剧 .....	80
二、越剧 .....	81
三、黄梅戏 .....	81
四、湖南花鼓戏 .....	82
五、楚剧 .....	83
第四节 少数民族戏剧的代表剧种 .....	84
一、白剧 .....	84
二、壮剧 .....	85
三、侗戏 .....	86
四、藏戏 .....	86
第五章 民间器乐 .....	88
第一节 概述 .....	88
一、民间器乐的界定 .....	88

二、中国民间器乐与乐器的历史发展脉络 .....	88
三、中国民间器乐的艺术特征 .....	90
四、民间乐器的分类 .....	91
<b>第二节 独奏乐 .....</b>	<b>93</b>
一、吹管乐 .....	93
二、拉弦乐 .....	96
三、弹拨乐 .....	98
四、打击乐 .....	100
<b>第三节 合奏乐 .....</b>	<b>101</b>
一、丝竹乐 .....	101
二、吹打乐 .....	103
三、民族管弦乐合奏 .....	106
<b>第四节 少数民族乐器与器乐简介 .....</b>	<b>106</b>
一、蒙古族：马头琴 .....	106
二、哈萨克族：冬不拉 .....	107
三、南方少数民族：芦笙、葫芦丝、巴乌 .....	107
<b>主要参考文献 .....</b>	<b>109</b>
<b>各章欣赏曲例 .....</b>	<b>110</b>

# 第一章 民间歌曲

## 第一节 概述

### 一、民间歌曲的界定

民间歌曲简称民歌，是中国各族人民在长期劳动和社会生活中集体创造出来的、最能直接反映现实、被人民群众所普遍掌握、广泛流传的一种短小的歌唱艺术。它与一般创作歌曲不同，有以下四个特点：

- (1) 民歌是劳动人民自发的口头创作；
- (2) 口耳相传是民歌传播的主要途径；
- (3) 民歌具有鲜明的民族风格和地方特色；
- (4) 民歌的曲调和歌词在长期的流传过程中被不断地加工而有所变化。

民间歌曲是人类社会中最先形成的音乐形式，并在此基础上孕育出其他民间音乐体裁以及专业音乐形式。可以说，民间歌曲是一切音乐艺术的基础。

### 二、中国民间歌曲的历史发展脉络

春秋时代（公元前 770 年—公元前 476 年）由孔子及其弟子编辑的《诗经》是我国古代第一部诗歌总集，其中《国风》部分汇集了从西周到春秋中叶（公元前 11 世纪—公元前 6 世纪）大约五百年间流行于北方的十五个诸侯国的民歌。它的特点是：运用现实主义的艺术手法，真实地、深刻地反映了当时的复杂社会生活、阶级矛盾以及劳动人民的多方面的生活状况。《伐檀》就是其中一首优秀作品，它善于运用比、兴的手法，形象鲜明而生动地表现了伐木人对其不劳而获的主人的不满，歌词多为四字句。

《诗经》中的《国风》主要是流行于黄河流域的北方民歌，到了公元前 4 世纪出现了《楚辞》，它包括两个部分，一部分是伟大诗人屈原及其他楚国诗人根据楚国民歌曲调形式创作的诗；一部分是经他们整理的楚国民歌歌词，也叫九歌。实际在屈原以前，已经有流传在平民口头上的南方吴、楚、越诸国风，这些都可以被认为是《楚辞》的起源。《楚辞》最大的特点是充满了古代的神话传说，富于幻想和热情，它开始运用古代民歌中的浪漫主义的表现手法。并且把四言民歌发展成一种句式自由、韵脚多变的“骚”体歌，具有浓郁的地方色彩。

汉魏六朝时期（公元前 206 年—公元 420 年）汉代民歌大部分保存在《乐府》里，主要有乐府民歌、相和歌等。汉乐府民歌实际是淮南、齐、郑、河南、吴、楚、赵、燕

各地民歌的汇合，由于经过了乐官的统一编纂，地方色彩并不明显。相和歌突破了“徒歌”形式，加进了伴奏。这个时期的歌词形式已开始有了长短不同的句式和五、七言体。它在内容表现和艺术手法上继承了《诗经》和《楚辞》的优良传统。内容大多为反映人民的疾苦，表现人民的爱憎。

南北朝时期（公元420年—589年）分南朝民歌（即南方民歌）和北朝民歌（即北方民歌）。南朝民歌主要是流行于建业（今南京）一带的吴歌和荆州（今湖北境内）一带的西曲。它的风格以抒情为主，出现了对歌、四季歌等新的民歌体式，五言四句式是它的歌词结构，具有清新活泼的风格。北朝民歌与南朝民歌正式形成鲜明的对比，北朝民歌题材广泛，具有开朗、豪放的风格特点，五言四句式成了它的鲜明标志。南北朝时期的民歌在我国民歌发展史上有着重要位置。它比较全面地反映出我国汉族民歌的发展过程，而且序分显示出它的地区性风格特点，在相当程度上决定了后世民歌的发展形态与地域区划。

唐代（公元618年—907年）的民间音乐文化比较发达，其主导形式是七言四句式的山歌（那时山歌即民歌的泛称）。包括当时船夫、农夫、牧童、樵夫等所唱的歌。唐代山歌最有代表性的是《竹枝歌》，它兴于巴渝（即今长江中上游一带），所以也叫“巴人调”。它的突出特点是以愁苦著称，其声悲凉。在形式上，它是一种自由吟唱即兴抒情的山歌。它是从楚歌衍化出来的。它的出现，对于中原民歌与吴歌都有过相当大的影响。此外，唐代的“曲子”（其中一部分属于民歌类型）十分盛行，今天还可以在敦煌石窟中发现的古籍上看到。这类曲子除了单独清唱外，还被广泛地用于说唱、歌舞中。它与后来的宋词、元曲的发展有着一定的联系。最早在敦煌“曲子”中出现的《五更转》，它已接近后世的《五更调》形式。唐代的佛教对民歌也产生过一些影响，洛阳白马寺与龙门石窟一带后世流传的经歌与唐代佛教的盛行很可能有着渊源关系。

宋代（公元960年—1279年）的民歌基本形态是七言四句式。此外，还有民间“词曲”，这是唐以前未曾有的。元代（1271年—1368年）民间“小令”比较盛行，“小令”是民歌的一种，可惜记录不多。从宋代的民间“词曲”到元代的民间“小令”，说明民歌发展的一方面，它直接影响到后来的明、清小曲。

明代（1368年—1644年）、清代（1644年—1911年）民歌特别兴盛，其数量之多，人民性之强烈，都是前所未有的，许多民歌在广大人民群众中广泛流传。其兴盛原因与当时的历史处于封建制度日趋没落，新兴的资本主义经济因素开始萌芽，阶级矛盾与民族矛盾都非常尖锐的背景是分不开的。城镇经济的发展，产生了演唱民歌小曲的职业艺人，对于民歌的发展也起着一定的作用。明代有大量的曲牌民歌，如《刮地风》、《银纽丝》、《耍孩儿》、《山坡羊》、《双叠翠》等等，其中绝大多数都是从明、清流传至今。

从1840年鸦片战争以后，我国进入了半封建半殖民地社会，对内反对封建统治制度，对外反对帝国主义侵略，成了近代民歌的时代特点。大量的民歌中反映出对封建宗法、礼教、婚姻制度的不满以及对幸福生活的向往。反映甲午海战、太平天国、义和团运动等民歌，表现出人民的爱国主义情绪。明、清时期，在南方粤语范围（珠江流域）又有“粤风”盛行，这是一种新的方言民歌，具有一种健康、清新的格调。

20世纪以来，经历了1911年的辛亥革命到1915年的“五四”新文化运动，民歌

进入了一个新的阶段，反帝反封建的民歌达到了一个高潮。1921年以后，进入新民主主义革命时期（包括抗日战争），广大的农民参加了革命队伍，随着革命形势的发展，民歌得到了大振兴。这个时期民歌的显著标志是，反映人民革命和团结一致抵抗外来侵略题材的新民歌空前繁荣。如陕北的《信天游》、东北的《生产忙》、山东的《沂蒙山小调》等。

### 三、民间歌曲的艺术特征

民歌有三个基本艺术特征：

#### 1. 民歌产生、发展于人民群众的社会实践中，与人们的社会生活具有最直接、最紧密的联系

民歌源远流长，世代代代伴随着人民群众的生活和劳动。民歌的作者和传唱者都是群众自己。他们有最丰富的生活经验，他们用民歌表达自己在长期的劳动、生活与斗争实践中的思想感情，非常的真挚和朴实，是劳动人民生活的真实写照，是发自人民肺腑的心声。

如四川民歌《太阳出来喜洋洋》（见曲例1），从不同角度写出了打柴人的情趣，表现了劳动人民奋发向上的精神，是专业舞台上常唱不衰的精品。

民歌中还有《长工苦》、《揽工歌》一类的诉苦歌，这些民歌的作者和传唱者就是长工自己，他们所唱的都是自己的亲身体会，诉说着长工们的悲惨遭遇。

民歌中还有反映劳动人民朴实爱情生活的内容。传统民歌中有“无哥无姐不成歌”的说法，虽然说这种说法有些夸张，但足以说明情歌在传统民歌中占有相当大的比重。男女青年通过情歌来交流思想，寄托彼此的爱慕思念之情。如《送情郎》等（见曲例2）。

#### 2. 民歌是劳动人民在长期生活中即兴创作、口头传唱逐渐形成和发展起来的

民歌的创作，具有集体性的特点。民歌在人民群众中的广泛传唱，经历了一个被选择、加工的复杂过程，每一首优秀的民歌，都凝结着无数群众的心血和智慧。民歌作者的姓名和确切的产生年代一般很难确定。一首民歌的创作，往往要经过许多不同时期、不同场合、不同人们的艺术实践才可以完成。

旧时，民歌的作者由于种种原因未能识字、识谱，当他们在社会实践中有了感受要用歌声来表达的时候，往往就会找一个现成的、自己熟悉的曲调填上新词。起初旧曲与新词之间存在着很大的矛盾，后来在不断传唱的过程中不断地加工。这种变化是逐渐的、缓慢的，有的可能要经过好几代人的努力。

人民群众在创作上十分重视对材料的利用，这就是在民间歌曲的具体创作过程中，根据新内容的要求，在原有曲调的基础上进行加工、发展和再创作的过程。如某一地区的山歌，在大量歌词的即兴创作和演唱的过程中，给曲调以不同的变化，进而发展成新的曲调。这种创作方式具有广泛的群众基础。它适应了广大群众的欣赏习惯，为人民群众所普遍掌握运用，密切了民歌与人民群众的关系。

由此可见，民歌的创造与专业音乐的创造是有很大的区别的。它有明显的长处，就是与人民的生活紧密联系在一起，体现了创作与传播的一体性。但是，我们又必须看到它

的局限性，就是创作的自发性和演变的缓慢性。

### 3. 民歌的音乐形式平易近人、简洁朴实、富有生活气息

民歌的音乐一般都比较短小，音乐材料和表现手法都比较简洁，在唱法上也不像戏曲那样讲究发声和吐字的演唱技术。艺术形象比较集中单纯，表现内容的方法直接朴实。曲调和润腔都接近自然语音语调，平易近人。民歌没有固定的程式，比较灵活多变，一首曲调能作各种形式的变化。

如民歌《黄杨扁担》是流行于四川秀山县的传统小调，它不仅是大家非常喜爱的一首民歌，而且是专业歌唱家经常演唱的保留曲目。这首小调有四段歌词，歌曲活泼、风趣，反映了当地的风俗人情，歌词通俗简练，富有浓郁的生活情趣（见曲例3）。

附：民歌与民歌风格创作歌曲之比较

	民 歌	民歌风格的创作歌曲
演唱者	从未经过声乐训练	接受过声乐训练
创作方式	集体创造	个人（作曲家）创作
歌词、曲调	即兴创编，在流传过程中变化	有目的的创作，固定不变
传授方法	口传心授	有文字、乐谱
歌唱目的	自娱、自我表达	推广、表演
伴奏	多是无伴奏	有乐器伴奏
演唱场合	山野、田间地头等	剧场、音乐厅

## 四、民间歌曲的分类

民间歌曲的分类方法有很多种，有按题材分类的，有按体裁分类的，也有按色彩区分类的等等。

### 1. 按题材分类

这是一种根据民歌歌词的内容来划分民歌类别的分类方法。这一分类方法多为文学、民族学与民俗学学者所采用。当代民族音乐学以研究解析民歌及其赖以生存的文化土壤的共生关系为学科的重要任务，因此近年来亦常用这种分类方法。一般将民歌按题材分为劳动歌、时政歌、生活歌、爱情歌、叙事歌等。或者分成劳动生活类、社会斗争类、爱情婚姻类、世情风物类、传说故事类、儿童生活类等。

### 2. 按体裁分类

这种分类方法主要是按传统民歌的音乐形态特征来分类，可分为劳动号子、山歌、田歌、小调、灯歌、儿歌、风俗歌等。

劳动号子，是从劳动中产生，并直接伴随劳动而唱的民歌。劳动号子的发展历史是民歌中最悠久的，是其他各类民歌音调产生的基础。劳动号子的音乐节奏来源于劳动的节奏，并与劳动相适应，它的旋律也受着劳动强度的制约，感情纯朴，有浓郁的劳动生活气息。劳动号子的种类很多，有船工号子、抬木号子、农事号子、捕鱼号子等，有什么样的劳动就有什么样的号子。



山歌，是指人们在山野劳动生活中自由抒发思想感情的民歌。山歌在我国各地有着不同的名称，如陕北叫“信天游”、青海叫“花儿”、山西叫“山曲”、苗族叫“飞歌”等。此外湖北的“五句子”、四川的“晨歌”、安徽的“挣颈红”等都属于山歌这一体裁。山歌的节奏很自由，音调高亢悠长，曲式也多富于变化，歌词有一定的即兴性，歌唱方式多为独唱和对唱。

田歌，是人民在田间劳动时唱的歌。田歌是介于号子和山歌之间的一种民歌体裁。田歌与劳动也有密切的关系，它的节奏不像号子受劳动节奏的制约，较开阔流畅。田歌可分为秧田歌、薅草歌、车水歌，此外还有采茶歌、打麦歌等。“秧田歌”和“薅草歌”，一般用打击乐伴奏。农民在田间休息时喜欢唱的螃蟹歌、数蛤蟆等也属于田歌这一类。

小调，是民歌中数量最多、流传最广的一种体裁。它有广泛的社会性，所反映的思想内容较复杂。曲调优美抒情，节奏较平稳，结构规整。曲式多样，有较多的艺术加工，艺术性很高。小调的歌词比较固定，大多通过一定的传播关系和唱本来演唱。多段词的反复在小调中也是较常见的，也有运用“四季”、“五更”、“十绣”等序列手法来连缀多段歌词的形式。

儿歌，是用儿童语言和音调演唱、反映儿童的思想感情、为儿童所传唱的民歌。儿歌的形式短小，节奏明快，旋律较口语化，音程跳动不大，多天真活泼，多为独唱和齐唱。

风俗歌，是在婚、丧等风俗性活动中演唱的民歌。风俗歌除各地民歌特定的曲调外，还广泛吸收各种体裁和形式的民歌，形成一种联缀体的套曲，有的可以连续唱几天几夜。如哭嫁歌、接亲歌、丧歌、孝歌等。

### 3. 按色彩区分类

民间歌曲根据它的风格特征，可以划分为十个民歌近似色彩区和一个特区。这十个民歌近似色彩区是东北部平原民歌近似色彩区、西北部高原民歌近似色彩区、江浙平原民歌近似色彩区、闽台民歌色彩区、粤民歌色彩区、江汉民歌色彩区、湘民歌近似色彩区、赣民歌近似色彩区以及西南高原民歌近似色彩区，一个特区是客家民歌特区。

东北部平原民歌区，本地区包括山东、河北、辽宁、吉林、黑龙江和河南的东北部以及江苏北部的徐州一带，其主要范围在大兴安岭、太行山以东，小兴安岭以南、淮河以北，东面临海地区，基本上是一个平原地带，包括整个黄河下游流域。使用东部北方方言，这里民歌突出的体裁是传统小调，其次是秧歌、号子，山歌很少。曲调多以六、七声音阶为主，徵调式是本地民歌的主要调式。具有代表性的民歌有《小白菜》、《反对花》、《沂蒙山小调》、《丢戒指》、《月牙五更》等。

西北部高原民歌区，包括山西、甘肃、青海东部，宁夏大部及内蒙古西部。位于山西、河北之间的太行山以西，基本属于黄土高原地带，文化较封闭，与外部交流很少，使用西北部北方方言。民歌最突出的体裁是山歌，其次是秧歌和小调。七声音阶较多，以清商音阶最具特色，有多种跳音进行，其中四度跳进最为突出，往往形成 5—1—2—5 或 2—5—6—2 的框架。以徵、商调式为主，音调高亢。代表性民歌有《割莜麦》、

《信天游》、《四季对花》等。

江淮民歌区，包括苏北、安徽及河南东南部分地区，它处于黄河下游和长江下游之间的淮河流域，西部以大别山和江汉平原为界。受南北文化的影响，带有过渡性的特征。音阶从六、七声音阶向五声音阶过渡，越往南五声音阶越普遍。调式以宫徵为主，羽调式次之。风格气质细腻纯朴，具有外刚内柔的格调。体裁以田歌、山歌小调为主，秧歌、花鼓调次之。在风格上民歌舞曲接近北方；田歌接近南方。代表性民歌有《凤阳花鼓》、《王三姐赶集》、《拔根芦柴花》等。

浙江平原民歌区，包括江苏南部、上海以及浙江大部，是古代的吴越之地，文化比较发达，历来有“鱼米之乡”之称。以吴方言为主。风格色彩幽雅婉转，清丽柔情，以五声音阶为主，曲调多为极进，五度装饰音非常具有特色。体裁以小调为主，其次是田歌。调式以五声徵调式为主，代表性曲目有《茉莉花》、《对鸟》等。

闽台民歌区，包括福建大部、台湾大部以及广西潮汕地区的海丰、陆丰等地。有独立的方言区，用闽语。福建与台湾隔海相望，自古以来就有文化交流，至今闽南语仍然在台湾很流行。此外，两地还有共同的戏曲剧种。

粤民歌区，包括广东大部分，广西东南部以及海南岛汉族聚居区。属于亚热带气候，大小岛屿很多，广大渔民成为一个重要的社会阶层，使用广州方言。较普遍的歌曲是山歌和渔歌，其中渔歌尤为突出。风格色彩明亮高亢，爽直柔情。常见的调式是五声商调式、五声徵调式。以“五一四”度为曲调框架，广泛使用五、六度跳进音型的结构形式。代表性民歌有《钓鱼仔》等。

江汉民歌区，包括湖北、河南西部以及湖南北部的部分地区。它三面环山，全地区通行西南方言，文化比较发达，民间艺术源远流长，至今在许多方面仍保留着较浓的地方特色。这个地区代表性民歌有十多种体裁，其中传唱最普遍的是田歌，其次是灯歌、碓号、小调等。风格色彩具有朴素、爽朗的格调。以“三声腔”为骨干音调的“楚宫体系”是本区民歌音调的典型结构，以四、五声音阶结构的民歌居多。代表性民歌有《催咚催》等。

湘民歌区，以湖南本地为限，包括广西东北角上的几个镇，处在长江中游的南岸。这里是古代楚国的辖统区，与江汉民歌区有着一定的内在联系。最具代表性的民歌体裁是山歌、田歌。此外还有许多种类的风俗歌、小调和灯歌。风格色彩内在、淳朴、含蓄。曲调以羽、宫、角为基础，是以羽为核心建立的音调体系，因此也叫“湘羽”色彩。以五度自然音列中的小七度之间的“小三——大三——小三”的排列方式较为典型。代表性民歌有《铜钱歌》、《澧水船夫号子》等。

赣民歌区，以江西中部、北部、东部为基本范围，处于长江中游南岸。它被江浙、江汉、湘、粤、台五个不同风格的民歌区包围。在古代处于吴、越、楚三国的交界处，吴、楚文化都对它产生过很重要的影响。这个地区的民歌以山歌、茶歌、田歌为代表。风格色彩具有华丽、活泼的气质，婉转、明快的格调。以五声音阶为主，富有装饰性，显然与江浙民歌有着某种渊源的关系。山歌的特色简洁、精炼，较少装饰。代表性民歌有《斑鸠调》等。

西南高原民歌区，包括四川、贵州、云南大部及广西西北部部分地区，属于长江上