

中国民歌试用教材

刘湘编

广东外语外贸大学艺术教研室

目 录

第一部分

第一节 概述.....	1
一、民歌的起源.....	1
二、汉族民歌的历史发展概况.....	1
三、民歌与人民生活的关系.....	3
四、民歌的价值.....	4
五、民歌的艺术特点.....	5
六、民歌的基本特征.....	5
第二节 汉族民歌的体裁.....	6
一、劳动号子.....	6
二、山歌.....	8
三、小调.....	11
第三节 少数民族民歌概况.....	14
一、蒙古族.....	15
二、朝鲜族.....	16
三、维吾尔族.....	16
四、哈萨克族.....	17
五、藏族.....	18
六、苗族.....	18

第二部分 (谱例)

一、号子

1. 军民大生产.....	1
2. 打麦歌.....	2
3. 催咚催.....	3
4. 大河涨水.....	5
5. 石榴开花叶儿青.....	6
6. 打硪歌.....	7
7. 板车号子(江苏).....	8
8. 板车号子(四川).....	9
9. 扁担歌.....	10
10. 黄河船夫号子.....	10

11. 川江船夫号子.....	11
12. 起蓬号子.....	23
13. 矿山劳动号子.....	24
14. 哈腰挂.....	26

二、山歌

15. 横山里下来些游击队.....	29
16. 下四川.....	30
17. 妹妹的山丹花儿开.....	31
18. 赶牲灵.....	32
19. 河州大令.....	33
20. 蓝花花.....	34
21. 脚夫调.....	35
22. 割苜麦.....	35
23. 交城山.....	36
24. 三十里名山二十里水.....	36
25. 想亲亲.....	37
26. 情别.....	37
27. 想亲亲想在心眼眼上.....	38
28. 毛风细雨.....	38
29. 贵州山歌.....	39
30. 我在贵州贵阳府.....	40
31. 好郎好姐不用媒.....	40
32. 冷水泡茶慢慢浓.....	41
33. 一塘清水一塘莲.....	41
34. 尖尖山.....	42
35. 康定情歌.....	43
36. 槐花几时开.....	44
37. 春风吹来竹叶青.....	44
38. 放马山歌.....	47
39. 小河淌水.....	48
40. 赶马调.....	49

41. 石柳青	50
42. 弥渡山歌	51
43. 大河涨水沙浪沙	52
44. 太阳出来喜洋洋	52
✓ 45. 打着山歌过横排 <i>湖南</i>	53
46. 咱们的领袖毛泽东	54
47. 对鸟	55
48. 韭菜开花一杆子	56
49. 风吹竹叶响叮当	56
50. 红菱牵到藕丝根	57
51. 乍浦田歌	57
52. 拨根芦柴花	58
53. 八月十五月团圆	59

三、小调

54. 四季歌	61
✓ 55. 月牙五更 <i>东北</i>	62
56. 送情郎	63
57. 青年参军	65
58. 瞧情郎	66
59. 闹元宵	70
60. 小看戏	71
61. 妈妈娘你好糊涂	73
62. 小白菜	74
63. 摔西瓜	75
64. 茉莉花 (河北)	76
65. 走西口	77
66. 花蛤蟆	78
✓ 67. 小放牛 <i>河北</i>	79
68. 幸福歌	79
69. 包楞调	81
70. 绣荷包 (山西)	83
71. 刨洋芋	84
72. 开花调	84

73. 看秧歌	85
74. 打酸枣	86
75. 跑旱船	87
76. 揽工调	88
77. 三十里铺	89
78. 五哥放羊	90
79. 连成拜年	92
80. 画扇画	94
81. 拣棉花	95
82. 献花	96
83. 放风筝	97
84. 探亲家	99
85. 铜钱歌	99
86. 黄杨扁担	1010
87. 绣荷包 (四川)	102
88. 采花	104
89. 苦麻叶儿苦茵茵	105
90. 凤阳花鼓	106
91. 童谣	107
✓ 92. 一根竹竿容易弯 <i>湖南</i>	107
93. 娃娃睡瞌瞌	108
94. 编花篮	109
95. 滚铁环	111
96. 采茶扑蝶	112
97. 苏武牧羊	114
✓ 98. 孟姜女 <i>江苏</i>	115
99. 无锡景	116
100. 紫竹调	117
101. 龙船调	118
102. 茉莉花 (江苏)	120
✓ 103. 十大姐 <i>湖南</i>	121
104. 斑鸠调	123
✓ 105. 猜调 <i>湖南</i>	125
106. 姑苏风光	125

卖货

湖北 小调
湖南 山歌

107.落雨大	131	134.心中的情人	158
108.一只鸟仔	132	(六) 布依族	
109.顺采茶	133	135.桂花开放贵人来	158
110.天黑黑	133	136.久不唱歌忘记歌	159
		137.好花红	160
四、少数民族民歌		(七) 彝族	
(一) 朝鲜族		138.跳月歌	161
111.月亮月亮	135	(八) 赫哲族	
112.道拉基	135	139.河边情歌	162
113.阿里郎	137	(九) 白族	
114.织布谣	138	140.洱源西山白族对唱	163
(二) 蒙古族		(十) 苗族	
115.嘎达梅林	139	141.歌唱美丽的家乡	165
116.牧歌	140	(十一) 高山族	
117.普茹莱弟弟	140	142.马兰恋歌	166
118.龙梅	141	(十二) 黎族	
119.森吉德玛	141	143.五指山歌	168
120.乌尤黛	143		
(三) 维吾尔族		新货郎	东北民歌
121.美丽的姑娘	144		
122.掀起你的盖头来	145		
123.你送我一支玫瑰花	146		
124.阿拉木汗	147		
125.马车夫之歌	148		
(四) 哈萨克族			
126.嘎俄丽太	149		
127.都达尔和玛利亚	150		
128.玛依拉	151		
129.我的花儿	153		
(五) 藏族			
130.巴塘连北京	154		
131.草原上的鲜花	155		
132.我是日喀则人	156		
133.年轻的朋友	157		

第一部分

第一节 概 述

民歌是人民在社会实践中为表情达意而口头创作的一种歌曲形式，通过口传心授在群众世代相传中不断得到加工提炼，具有集体创作和不断变异的特点。它源于生活，对人民生活有着广泛深入的作用。它是民族文化的精粹，集中体现了一个民族的民族精神、性格、气质、心理素质、风土人情和审美情趣等。民歌的音乐语言简明洗练，音乐形象鲜明生动、短小精干、易于传唱，具有鲜明的民族特征和地方色彩。

一、民歌的起源

民歌的起源，是世界上民族音乐学家、人类学家极感兴趣的课题，曾经有过多种学说：劳动说、情动说、本性说、神说、情爱说、鸟鸣说等等。

中国民族音乐界一般认为：民歌起源于人类的劳动与生活。远古时代，当人类处于原始的渔猎时期，在和大自然搏斗和集体劳动中，发出的呐喊声；劳动之余，愉快地回忆，模仿劳动情景，手舞足蹈地敲击石块、木棒，发出的欢呼声、讴歌声，逐渐形成早期的民歌。鲁迅先生说：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育，’那么这就是创作……他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”这些“杭育杭育派”也是最早的民歌作曲家。《淮南子》中道：“今夫举大木者，则呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也”。这是古代抬木劳动中的劳动号子。《吕氏春秋·古乐》道：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”，这是远古时期祈求五谷丰登，鸟兽繁殖的原始歌舞。《文心雕龙·章句》（刘勰 公元？~437年）中记载了古老的《弹歌》：“断竹、续竹、飞土、逐肉”，是先民捕猎生活的写照。《吕氏春秋·音初》（吕不韦 公元300~236年）记载了涂山氏之女派侍女于涂山之阳等候夏禹归来，女歌曰：“俟人兮猗！”被视为“始作南音”，这是先民情感的抒发。在人类生产力不断进化，生产关系不断发展的历史进程中，民歌伴随历史的步伐，反映各个时期的社会政治、生产劳动、人民的生活风貌和思想感情，民歌这种艺术形式也随之日渐发展完善。

二、汉族民歌历史发展概况

在有文字和乐谱之前，人民已创造了民歌。在漫长的历史中，人民的口头歌曲创作虽无乐谱可寻，但却以诗歌的形式保存了古代民歌的精华。

1. 远古至西周《诗经》是我国最早的诗歌总集，包括“风”、“雅”、“颂”。其中“国风”是当时北方15个地区

最早《易经》奴隶时期

15 个地区的民歌。)反映了从西周初年到春秋中叶(公元前 11 世纪到公元前 6 世纪)五百余年间复杂的社会生活、阶级关系以及人民的生活情况。其中多数为四言句,如《硕鼠》(魏风)“硕鼠硕鼠,无食我黍:三岁贯女,莫我肯顾。逝将去女,适彼乐土。乐土乐土,爰得我所。”这是四言句式,以简炼的语言揭示了对剥削者的仇恨以及对“乐土”的向往。“国风”中也有二言至八言的其他句式,也有在句中、句末使用“兮”、“之”、“矣”等语气词的。如《伐檀》(魏风):“不稼不穡,胡取禾三百廛兮?不狩不猎,胡瞻尔庭有悬貆兮?彼君子兮,不素餐兮!”《豳风·七月》是我国最早的长篇叙事歌,它以时令季节为序,展现了奴隶终年劳累、倍受压榨的痛苦生活。

《楚辞》是继《诗经》之后,战国时期(公元前 4 世纪)的著名诗集。其中部分是伟大诗人屈原、宋玉等仿楚国民歌的佳作,如《离骚》、《九歌》、《天问》等;部分是诗人搜集整理的楚地民歌,《九歌》原为楚南部民间祭祀巫舞,屈原加工成乐舞,以钟、鼓、琴、瑟、竽、笙等伴奏。《楚辞》在形式上,较《诗经》更为活泼,由四言句发展为长言句,句式参差不齐,变化不定;文辞较华丽,大胆运用想象、夸张、象征和虚拟等手法,富于浪漫色彩。

奏汉魏南北朝
汉魏六朝以乐府民歌闻名。“乐府”本是汉武帝设立的音乐机构,用来训练乐工,制定乐谱和采集歌词,其中采集了大量民歌,后来,“乐府”成为一种带有音乐性的诗体名称。今保存的汉乐府民歌约五六十首,真实地反映了下层人民的苦难生活。如《战城南》、《东门行》、《十五从军征》、《陌上桑》等,其文体较《诗经》、《楚辞》更为活泼自由,发展了五言体、七言体及长短句等,并多以叙事为主,塑造了具有一定性格的人物形象。《孔雀东南飞》(又名《焦仲卿妻》)、《木兰辞》是汉魏以来乐府中叙事民歌的优秀代表作。汉代盛行的“相和歌”初为一人唱、三人和的“但歌”(即徒歌,无伴奏之歌),中间插有“羊吾夷”、“伊那何”等衬词;后发展为“丝竹更相和、执节者歌”的有伴奏之歌;再后则发展为“相和大曲”(是以笙、笛、节、琴、瑟、箏等伴奏的歌舞)。由汉至南北朝,清商乐替代了相和歌在民间歌坛的地位,清商乐主要包含吴歌(江南)和西曲(荆楚)。

二律
之
商
角
义
通转调
隋唐五代
隋唐的民歌反映了我国封建社会中期政治离乱带给人民的痛苦,其形式有较大发展。从敦煌发掘的“曲子”资料中可知,一些深受群众喜爱的民歌曲调已固定下来,采用新词配旧曲的方式予以传唱,并广泛用于说唱、歌舞中。“曲子”的歌词有五言体、七言体、长短句等,对宋词、元曲的发展有极大影响。从唐代诗人的作品中也可知,唐代民歌已有农村与市镇之别。白居易《江楼偶宴》中的“山歌听竹枝”,刘禹锡《插田歌》中“农妇白芒裙,农夫绿蓑衣,齐唱田中歌……”等应属农民唱的山歌。名目繁多的“竹枝曲”、“踏歌”、“柘枝曲”、“纆那曲”、“回纆歌”、“折歌柳”等则已由村野步入市镇茶楼歌榭,成为文人与市民所喜爱的“曲子”。“曲子”开创填词之风,填词之曲被称为词调,而词调音乐则是由民间歌曲演变而来的文人音乐,至宋代以后词调才因文人士所好,渐次音乐与文字分家,词成为独立的文学体裁,曲子仍在民间流传。

宋元时期,阶级矛盾、民族矛盾尖锐激烈,人民生活痛苦不堪,民歌中颇多哀怨、悲愤之情。如《月子弯弯照几州》是南宋建炎年间江南的山歌:“月子弯弯照几州?几家欢乐几家愁?几家夫妻同罗帐?几家飘散在他州?”揭示了南宋时期连绵战争带给人民的离乱之苦。《赤日炎炎似火烧》(词见元·施耐庵《水浒传》):“赤日炎炎似火烧,田野禾苗半枯焦。农夫心内如汤煮,公子王孙把扇摇。”揭示了封建地主经济的根本矛盾,此二首歌词至

今仍在民间传唱。继承唐代的“曲子”，宋元市镇生活中小曲流行。

5. 明清时期 明清时期，中国封建社会面临瓦解，在激烈的阶级矛盾、民族矛盾下，农民起义频繁。清金时期 1840 年鸦片战争后，中国沦为半殖民地半封建社会，伴随农民起义和人民革命运动的发展，反帝反封建成为民歌的题材，人民创作了《想闯王》、《洪秀全起义》、《天国起义在金田》、《怀念忠王歌》等歌。这时期的民歌，语言朴素清新，形式自由活泼，在曲体结构、曲调的表现力上更为丰富。

清代中期以后，资本主义因素萌芽，城市经济发展，许多民歌随破产农民进入城市，适应城市市民生活的需求，小曲（俗曲、即城市小调）发展迅速，其中部分反映了市井和下层人民的生活，如《月儿弯弯照九州》等；部分则因传唱于青楼妓院而沾染了低级庸俗的思想意识，如《十八摸》、《打牙牌》之流的糟粕。清代小曲中的《鲜花调》、《剪靛花》、《银钗丝》等至今流传全国各地，变体甚多。

6. 近现代 中国共产党的成立，无产阶级登上历史舞台，民歌成为革命人民的思想武器，大量革命民歌唱出了人民对革命的向往，对党、领袖和新社会的热爱。如《东方红》、《绣金匾》、《咱们的领袖毛泽东》、《秋收起义》……新民歌的艺术形式，在旧民歌基础上有所变化，发展了新的音乐语言和新的时代音调，使中国民歌进入了一个新的历史时期，展示了新的精神风貌。

中国民歌源远流长，历经数千年沧桑，民歌随历史车轮不断发展演变。一般称反映旧时代人民生活的民歌是传统民歌，反映革命生活的民歌是革命民歌，反映建国后人民新生活的民歌是新民歌。它们的内容、形式都是一脉相承的，但又在不断的演变。历史之河不断，民歌也将随之不断地发展演变。

三、民歌与人民生活的关系

无论在有文字或无文字的民族中，作为一种即兴的口头艺术，民歌直接表达人民的心声，反映人民的生活。

民歌伴随着人的一生：婴儿处在襁褓之中，母亲为他唱“催眠曲”、“摇篮曲”；当孩子牙牙学语时就学唱各种童谣，之后是各种幼儿游戏歌、动物歌，如“数蛤蟆”、“数乖乖”、“猜调”……儿童从中获得最初的知识；少年时期，开始参与劳动，唱起“放牛歌”、“割草歌”、“盘歌”……青年时期，复杂的社会生活和精神世界，开拓了更为广阔的歌唱领域：劳动、爱情、历史故事，民间传说……在各族人民传统的习俗活动中更离不开民歌，婚嫁活动中有各种婚嫁歌，如四川的“坐歌堂”、湖南的“伴嫁歌”、广西的“婚礼歌”等；亲人逝世后，亲朋后辈唱起了“丧歌”、“孝歌”。各民族节庆时，更形成歌舞的高潮，壮族的“歌墟”、苗族的“游方”、侗族的“坐妹”、回族的“花儿会”、彝族的“火把节”、蒙族的“敖包会”等都是各族人民的歌唱节日。

自人类进入阶级社会，劳动人民就处于社会最底层，他们终日劳累，创造了社会财富和灿烂的文化，却过着牛马般的生活，政治上没有发言权，只有通过民歌唱出心中的不平，表达对剥削者、统治者的反抗、愤懑。各地流传的“长工苦”、“揽工调”、“脚失调”等都是对封建地主的血泪控诉，有的民歌则采取讽刺谩骂或作委婉曲折的影射。统治者由怕生恨，视民歌为洪水猛兽加以严禁，然而人民的口是封不住的，正如广西壮族民歌唱的“好

笑多好笑多，好笑老爷禁山歌：锣鼓越敲声越响，山歌越禁歌越多。”宁夏民歌唱道：“任凭你有遮天手，难封世上唱歌口。唱得海枯石头烂，唱得黄河水倒流。”

在艰难的生活中，民歌唱出生活中种种不幸遭遇：繁重的劳动、穷困的生活、不幸的婚姻、家庭的离散……也唱出人民对爱情、幸福的向往与追求。人民以歌声抒发感情，减轻心中的忧愁。正如四川巫山县一首山歌所唱：“想唱歌来想唱歌，人人说我是穷快乐。早上唱歌当不到饭，夜晚唱歌当不到油，唱个山歌解忧愁。”

当今在中国被称为“半边天”的妇女，在旧社会，却处于封建的政权、神权、族权和夫权的四重压迫之下。宁夏的《媳妇受折磨》、四川的《妇女苦情多》、《苦麻菜苦茵茵》等都是妇女在重压下的痛苦呻吟。

可以说，哪里有人民生活，哪里就有民歌。民歌是人民生活的镜子，是人民的喉舌，是人民的忠实伴侣。

四、民歌的价值

（一）民歌具有人文研究价值

民歌是民族音乐的重要体裁之一，它直接反映一个民族的历史、社会、劳动、风土人情、爱情婚姻、日常生活；是人民生活的亲切伴侣，劳动中的助手，社会斗争中的武器，交流情感、传播知识、娱乐消遣的工具。也是认识一个民族的历史、社会、民风民俗的宝贵资料，具有人文研究价值。

（二）民歌是民族音乐的基础

在我国音乐文化发展的历史上，传统音乐的五大类是互相影响、互相促进而丰富多彩的。其中民歌最早形成，在其他传统音乐体裁的形成和发展上，民歌起着积极作用，许多歌舞、曲艺、戏曲和民族器乐的品种是直接或间接在民歌基础上发展起来的。如各地的“花灯”歌舞、“花灯戏”、“花鼓戏”；牌子曲类、琴书类、杂曲类中的大部分曲种；“河北吹歌”等乐种以及许多民族器乐曲牌，如《梳妆台》、《剪剪花》等均由民间歌曲发展移植或改编而来。民歌对文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐也有积极影响。

民族歌曲 戏曲音乐 曲艺音乐 民族器乐 (独唱)

（三）民歌对专业音乐的影响

历史上，民歌曾哺育过文人、音乐家和职业艺人，今天仍然是作曲家不可缺少的养料。“五四”以来优秀音乐家的许多经典作品都曾从民歌中吸取了营养：聂耳的《塞外村女》、《码头工人歌》、《大路歌》，冼星海《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》、《河边对口曲》、《黄水谣》。中国的具有民族风格的歌剧更和民歌有不解之缘：白毛女的主题取材自河北民歌《小白菜》、《青阳传》、山西民歌《捡麦根》，《洪湖赤卫队》采用了湖北省洪湖地区的民歌《襄河谣》。电影音乐作曲家雷振邦的《冰山上的来客》成功地运用了塔吉克族民歌《古丽别塔》，《五朵金花》成功地运用了云南民歌……

五、民歌的艺术特点

(一) 诗与乐的高度结合

从诗的角度看，民歌具有紧贴人民生活、主题明确、形象鲜明、感情真挚的特点。民歌的歌词篇幅短小、通俗易懂，属歌谣体：一般句式整齐、押韵、平仄不严；以七字句为多，兼有其他句式，在结构上以两句体、四句体为多。民歌的作者在短短数句歌词中运用比喻、比兴、对比、夸张、叙事等手法，使主题思想得到鲜明突出的体现。如用“苦麻菜”比喻远嫁少女之苦命，用“小白菜地里黄”比喻没娘的孩子，在《农夫怨》、《长工调》等歌中运用了贫富的对比……《槐花几时开》短短四句就做到情景交融、人物性格鲜明、感情细腻地表现了爱情主题。

(二) 长于抒发人的内心感情

民歌运用短小的结构，凝炼的音乐语言，极为经济的音乐素材来表达深刻的思想感情。绥远民歌《城墙上跑马》深刻地表达了游子的思乡之情；《走西口》表达了离乡背井、生离死别的亲人间的凄婉、依恋之情；《牧歌》短短两句就勾勒出一幅清新、辽阔、宽广的草原景象。

(三) 具有口头性、集体性、即兴性和变异性

民歌是群众集体智慧的结晶。在世代相传中，不同时期（或时间）、不同地点的不同歌者，常按个人需要，将某首现成民歌作为蓝本，进行即兴编词，见啥唱啥，想啥唱啥，这就是民歌创作和歌唱中的即兴性。在即兴编词的同时，民歌的曲调必然发生不同程度的变异，因此出现了一首民歌有许多变体的现象，如《孟姜女》、《鲜花调》、《剪靛花》等的变体遍布大江南北，出现了某一地区拥有几个典型曲调和特性音调的现象。

六、民歌的基本特征

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。“但有假诗文，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悍,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、洗练。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。

题材内容:
1. 爱情歌
2. 劳动歌
3. 叙事歌
4. 生活歌
5. 滑稽歌
6. 叙事歌

上下句对仗
起承转合

第二节 汉族民歌的体裁

我国幅员辽阔,各地的气候、地理、劳动方式、生活习俗、风土人情各异,相应各地的民歌也不同,致使体裁划分复杂化。多数学者认为体裁划分的依据是产生该类民歌的社会生活条件、歌唱场合、民歌的社会作用以及由此而形成的民歌的基本音乐表现方法和音乐特征。一般将汉族民歌划分为劳动号子、山歌、小调三种基本体裁,体裁之下再分次类。

一、劳动号子

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密结合。

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、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织体,情绪激烈。

号子有以下5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、打鱼、船务号子等)、作坊号子(包括打蓝、盐工、榨油、制麻号子等)。

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、打硪号子,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他歌曲中汲取，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，它像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。

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。

《春米号子》安徽巢县春米劳动时唱的号子，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、三拍春落，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5首），整个乐段分上下二句，每句句尾众人唱和时打一下。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6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稳。此外，还有为拉桅杆、起锚、进航道、抛河与水上背纤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连。

《澧水号子》 湖南有湘、资、澧、沅4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3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：一类是大锤号子，是抡大锤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《大锤号子》。另一类是撬石号子，又叫“拗石号子”，是打完大锤后，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。采石号子曲牌较多，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。

二、山 歌

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3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4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3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。）

北方的山歌

放牧山歌：呼牛调 谣唱山歌 对山歌 秧田歌

北方的山歌，主要分布在西北色彩区，华北和东北的山歌很少。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，有典型的陕北音乐风格。有的信天游，只有 sol, la, do, re, sol, 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》、《一对白鸽子》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，它们常常有蒙族民歌的某些特点（参见《想亲亲想在心眼眼上》）。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）不同。

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. 江浙山歌

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300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《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，有许多贤人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”，在赛歌台上台下接连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。歌词多为七言四句结构，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，调式上除与其他地区所共有的特点外，还有自己独特的以1、 $\dot{3}$ 、5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 为骨干音的和以5、1、2为骨干音的两种调式结构。这两种色彩鲜明的调式，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，也有一部分为羽——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，有的夹用很多种其他类民歌的曲调。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、西南一带的田秧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、小 调

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。叙事套曲

小调的音乐形式特点是：①节拍规整，节奏型灵活多变；②旋律线较曲折、流利；③乐段结构形式变化较多；④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3个小类：吟唱调（包括儿歌、摇儿歌、哭调、叫卖调、吟诗调等）、谣曲、小时调。）

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小调丰富。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4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、春牛等歌舞形式及其音乐。

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、游览胜地用来为人们演唱。这类民歌早在明清时期就十分盛行。从16、17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限，流传非常广远。各地传唱的一首时调，一般都有共同的基本曲调骨架，并以旋法乐汇、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突出。

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、东北的其他小调

《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境遇。全曲只有12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》中的《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。

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20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。它用多段歌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。叙述中央有叹息之词，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。这首歌曲抒发了她的思念之情。

《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，简洁明快。《尕老汉》是其中的一首，它描绘了一个矮小而机灵活泼的老头喝酒、弹唱、打猎等生活片断，很富于个性。

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》就是一首歌唱土地改革，反映贫苦农民翻身分田的一首新民歌。

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》、《银纽丝》之类；有些是只在南方或江浙一带流行的时调，如《九连环》、《渔家乐》（即《卖花线调》）、《采茶调》等；有些是主要在农村流行的谣曲，如《青丝鸟》、《李三宝》等。

闽粤台除了与其他地区相同的一些时调，如《大补缸》、《鲜花调》、《孟姜女》、《凤阳花鼓》、《扬州调》等外，还有自己的“特产”。《潮汕渔歌》，为渔家妇女所唱，节奏规整、明快，大多抒唱对情人的思念和自己的生活，多为七声调式。《闽南儿歌》，题材十分广泛，除反映农村儿童生活的外，还有表现家庭生活，劳动，甚至历史、时政的内容。近年来人们喜爱传唱的台湾民歌《天乌乌》、《丢丢铜仔》等，也是在儿歌基础上发展起来的。闽粤台还有一些古老的

小调，传入“歌仔戏”、“锦歌”等戏曲、曲艺和各种歌舞中得到了加工，又返回民间传唱的，《思想起》即是一例。

2. 湘鄂、西南的小调

湘鄂小调在色彩特征上和当地山歌是一致的。较突出的歌种有：桑植小调，流行在湖南西部，其音乐风格兼有湖南及四川两地的特点，有些歌还受苗族、土家族民歌的影响，如《上金寨》、《上四川》等。“丝弦小调”，流行在湖北常德一带，受常德丝弦（说唱形式）的影响，如《四季花儿开》等。“伴嫁歌”，流行在湘东南嘉禾一带的风俗歌，又叫“坐歌堂”，是姑娘出嫁前在女友们陪伴下用歌唱告别家人、抒唱心情的歌，曲目很多，风格上较接近广东。如《蛾眉豆》等。天河小曲，流行在湖北中南部的平原水乡，原是姑娘们以卖唱糊口、自敲碟子自唱的小曲，近几十年来又出现许多歌唱新生活的曲目，具有鲜明特色，如《喜坏我的妈妈地》、《幸福歌》等。

西南小调大多被吸收到各地花灯中去了。在各地农村还有不少谣曲，也很有特色。《猜调》，是云南儿童游戏时唱的对歌；《采花》，原是四川西北部南坪的传统小调，数唱花名以表爱美之心，后改为《盼红军》，歌唱新的内容；《绣荷包》，是川南宜宾流行的民间情歌，表现少女初恋时向往甜美生活的心情和羞涩矛盾的心态。

3. 花灯

流行在云南、贵州、四川及两湖地区的民间歌舞，后发展成地方戏曲。它原来是民间节日“社火”活动中的耍灯和民歌结合的歌舞形式，清乾隆前后，进一步汲取各地的民歌小调俗曲、民间说唱音乐因素，逐渐形成情节简单而歌舞成分较重的花灯小戏，清末民初开始出现情节较复杂的中、大型剧目，成为各地的戏曲剧种。流行在各地的花灯与当地民歌有密切的联系，各具特色，较突出的有：云南的弥渡、玉溪、昆明、姚安等地的花灯，湖北的恩施灯戏、利川花灯，四川秀山花灯，贵州的独山花灯、遵义花灯等。汲收进花灯戏的许多民歌小调，今仍在民间普遍传唱，如云南的《绣荷包》、《倒板桨》、《大茶山》，四川的《黄杨扁担》，湖北的《龙船调》等。

二. 谣曲

1. 长江诉苦歌
2. 妇女诉苦歌
3. 懒歌
4. 新生活歌曲
5. 嬉游歌

三. 时调

1. 孟姜女调 “春调”

2. 剪靛花调

3. 鲜花调

调式 徵

乐句 1 2 3 4

音阶 a b c d b'

落音 徵 徵 羽 徵

曲式结构 四句体单乐段结构

起承转合式

4. 绣荷包调 (山西) 徵

5. 银纽丝调 徵

6. 妈妈娘糊涂调 徵

7. 正对茶调 徵

8. 无锡景调