

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

汉族民歌的盛况

民歌，是一种既古老而又新颖的民间演唱艺术。它是人民生活的一面镜子，代表着一个国家或民族的文化传统和文化水平的一个重要的侧面。中国民歌在世界上是因其表现丰富，特色鲜明著称的。《中国民歌集成》这样的洋洋巨著的完成，在中国民歌历史上将起到总结和推动作用，其成就，对于世界文化史来说，意义也是空前的。

历史的漫长道路

民歌的历史，源远流长。最早的民歌，大约是载歌载舞的形式，是诗歌、音乐与舞蹈的统一体，是一种“综合艺术”。从人类历史发展来看，我们生活的世界，是劳动创造的。劳动创造了人，创造了语言、文字，也创造了科学和文化艺术。

鲁迅在《门外文谈》一文中谈到这个问题时说过：“我们祖先的原始人，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’，那末，这就是创作……”

“杭育杭育”便是原始人的劳动号子，也是最早的民歌。它伴随劳动而产生。表达人民在集体劳动生活中向大自然进行斗争过程时同心协力，战胜困难的强烈而朴素的情感。这种传统，直至今日，在民间生活中还一直保存着。

语言的逐渐形成和发展，生活的逐步丰富和多样化，自然也就扩大了民歌的表现领域和表现方法。语言的语气、语调和节奏，也对民歌的风格起着巨大影响。文字的发明，对人类文化的发展，有着十分重要的意义。从此，语言开始有了记录。载入史册的事件，上了书的东西，便特别为人们所注意了。这对民歌来说也是如此。

我国有史以来最早的民歌集，是《诗经》。这是二千五百年前，中国文学史上的一部重要文献。诗经三百零五篇，包括“风、雅、颂”三部分，基本上是以音乐特点来区分的。风，是地方乐调，即当时的民歌。所谓十五国风，便是周代十五个国家和地方的民歌，主要是集中在黄河流域一带。雅，是秦声，是周乐，即周朝的正统音乐，其中又分为大雅、小雅，也是由于音乐色彩的不同。颂，是舞乐，是边歌边舞的乐歌。诗经给予后世文学的发展，开辟了一条现实主义的道路，这些精美的诗篇，在当时都是“入乐”的，不过传至今日的只是歌词部分，这是十分遗憾的。

据《汉书·艺文志》言：“古有采诗之官，王者所以观风俗、知得失，自考正也。”这真是一件了不起的工作。所谓采诗，便是收集民歌，我们在今天仍然称收集民歌的活动为“采风”呢。直接从人民生活中收集和学习民歌，我们的古人，在两千多年前已经有这样的卓识之见，是很令人钦敬的。诗经一书也告诉人们，我国的民歌是很古老的，在人民生活中是深深扎根的。远在周代，民歌已经是相当普遍应用的传递感情的方式的了。

诗经表现的内容广泛而且深刻，手法多样，形象鲜明，生气勃勃、语言简短朴素，多为四言体，或用长短不定的句式。那时还没有纸的发明，简便成为十分重要的条件了。这种用词精练的传统，对后世的诗、文都有所影

响，现代的民歌中，也往往有这样的特色。

以后，对民歌的发展有较大关系的，莫过于乐府了。“乐府”，本来是汉代制音度曲，掌管音乐事务的机关名称，“立乐府而采歌谣”，成为一项专职工作，由此可见民歌流行之盛。但是，乐府的意义，主要还不是在于它的机构本身，而是当时的文体，已成为一代新的诗风，对后代诗歌的发展，产生了巨大的影响。从后人对这段漫长的历史时期的诗歌统称之为“乐府”，便可知其不同一般了。乐府，经西汉、东汉，而及于六朝，作品很多，风格、体裁和表现内容等各方面，均极为引人注目。起初，乐府诗体的作品，也都是可以入乐的歌词，但是，这些乐调也同样没能保留下来。这种民间流传的歌唱诗体，虽然失却了音乐，仍然以其生动的语言感染着人们，那自然谐调，朴实无华，通俗真切，节奏韵律鲜明的词句，深深打动人心。

乐府诗体的结构较为自由，既有童谣般的寥寥数语的短诗，也有长达一千七百多字的长篇叙事诗，如《孔雀东南飞》。特别是乐府诗中的五言、七言句式，在唐诗中得到了充分的运用与发展。其中七字句的写法，直到今天的民歌当中，仍然保留着十分重要的地位。

民歌的作者，常常喜欢用填词的方法进行创作。但是，旧曲新编，却往往会按照新词内容和情绪的不同，而衍生变化，不断产生新的变体。这样，民歌便越来越多。另外，由于语言因素的作用，同一民歌，在不同方言地区出现，也自然会有色彩上的差异，这样，也丰富了民歌色调上的多样性。由于民歌是一种依靠口头创作，口头流传的民间艺术，“母体”与“变体”常共存于世。明、清以来的不少优秀民歌，有的早已植根于戏曲、说唱或民间器乐中间，至今或用于唱腔，或以曲牌形式出现；也有的依然是朴素动人的民歌，像《凤阳花鼓》、《孟姜女》、《茉莉花》、《绣荷包》、《走西口》、《槐花几时开》等，都至少历经几个世纪的流传演变，有的民歌影响较大，跨越南北省区，《月儿弯弯照九州》的歌词，也更早地见之于宋代的记载。其实，民歌主要是普通老百姓的文艺形式，或自由发展，或自生自灭，有人采撷，无人扶植，如果惹恼了官府，不时还要出个告示，禁你一下。像民间传说中“刘三姐”那样生动的事例，是很符合历史真实的。

56 朵民族歌唱之花

人们常以花来比喻民歌，我国有 56 个民族，应当是有 56 朵民族歌唱之花。这种朴素的语言，虽然是正确的，然而又不是十分确切。因为，一个民族，并不是只有一种类型，一种风格的民歌，有时同一民族，同一地区，却有若干种色彩极不相同的多种民间艺术。民歌的分布与发展，并不平衡，它是与人民的生活习俗、山川地貌、文化传统、社会影响等密切相关的。在过去，很多文化较不普及，交通极不方便，生活相当艰苦的边远地区和山村，有些少数民族同胞们，世代居住在那里，几乎可以说是与世隔绝的天地！但是，使你惊异的是，民歌竟是那样丰富、普及，生活中到处是歌，民歌不仅是文娱内容，它也是教育，它就是生活！

内蒙古草原的牧民们，唱着悠长、辽阔的“长调”牧歌；新疆各族人民，合着弹拨乐器的欢快节奏，跳着愉快的舞蹈；西藏高原，嘹亮的山歌像条条银线，飘向远方；贵州重山丛中侗寨鼓楼，传出了和谐透明的二声部民歌合唱“大歌”的声响……！多么迷人的音乐，诗一般的生活！

人民生活的镜子

民歌是人民生活的镜子，晶莹透亮，反映出一定历史时期中不同阶层，不同侧面的生活剪影。

例如，反映劳动的民歌，常常是劳动者自己演唱的。这些发自内心的声音，多用直陈方式，表达主人公切身的感受，喜怒哀乐，尽在其中，像陕北《脚夫调》，虽然说些“苦命”之类的词句，但那分明不是什么迷信或宿命论的东西，而是一种对旧世界的控诉之声。

有些劳动歌，生动、乐观，富有生活气息，像用轱辘打水，当然算不上是什么沉重的劳动，一般只需要一两个人，边摇手把，便随口唱起了民歌，他们一面悠悠然地讲述着故事，一面又巧妙地计算着劳动进程，让歌声来一个转移视线，使枯燥的劳动增添了不少乐趣。

但是，像山间运木，江水行船，便不能那样轻松。总的说来，那是战斗之歌，是人类与大自然进行的生死搏斗。这时，组织人们齐心协力，奋勇向前的，不是别的，而是歌声！其中，领唱者又是劳动的指挥者，他奋臂高歌，一呼百应，众人按照一定的节奏，集中力量，相互配合，整个劳动过程，歌声贯穿始终，这是多么感人的场面！劳动者同时又是作家，是诗人，是作曲家和歌唱家、指挥家，人们的劳动虽然相当艰苦，但精神境界是丰富而崇高的。

在民歌中，反映爱情内容的部分是相当突出的。这一方面是数量众多，另外，歌词的文学水平也比较高，音乐也大都优美、抒情。这是青年人特别关心的题材，他们为此倾注了自己的心血。在旧社会，封建枷锁强加给人民爱情生活上的份量，是相当沉重的。要争得自由，并不大可能一帆风顺，像《兰花花》一歌所叙述的故事情节，带有一定的普遍性，以歌声来作武器，向吃人的礼教进行控诉和冲击，也是人民的一种创造。这类民歌差不多各地都有，内蒙古鄂尔多斯地区的《森吉德玛》，云南撒尼族的《阿诗玛》等，也都很有名。但在过去，这种控诉和冲击，几乎多数是悲剧性的结局。由于反动习惯势力根深蒂固，而年青人则常常是单枪匹马地进行战斗。然而，这种战斗此起彼伏。像一面彩旗飘荡在人们的心目之中，纵然黑夜漫漫，怎能淹没它的光辉！

在爱情民歌的领域，描绘青年男女纯真感情的部分，特别丰富多采而富有激情。这种“抒情型”的歌唱小品，诗意盎然，或直率地抒发，或借物寄情，婉转地表露内心火热的情感。那语言的妙用，比、兴杂陈，或双关、或借代、或夸张、或重叠，各尽其妙。如内蒙古自治区西部，有一种上下句体的“爬山调”，歌词虽只有两句一段，却常常是精致的诗句，借景抒情，反复咏唱，配合以朴素的旋律，悠扬起伏，扣人心弦。

歌词以石榴开花起兴，而以“石榴”谐音实、留，表达一对恋人的依依惜别之情。句中的衬字“格”的加入，以及“榴榴”、“心心”的叠字的运用，增添了亲切而别致的色调。而上下句的旋律，通篇相同，仅在最后予以“换尾”的终止呼应，令人感到此意绵绵，不绝如缕的意境。

广西民歌《扶绥山歌》，是歌舞剧《刘三姐》选曲之一，这里的比喻和夸张的手法，将一对青年的思念之情，抒发得淋漓尽致。“铜打肝肠也想断，铁打眼睛也望穿”，已够绝妙的了；“喝茶连杯吞下肚，千年不烂记心头”，

更是奇绝。“水泻滩头哗哗响”一语中，“响”又与前边的“想”相谐音，妙语双关，曲折绵密。

在全国不少地区，类似四川民歌《槐花几时开》这样激情而又内在的民歌，是相当不少的。婉转，含蓄，而真情脉脉。

另一首可以与之相媲美的，是湖南民歌《竹子山》。你看，一个望郎称是“望槐”，一个哭郎却云“哭竹”，堪谓异曲同工，然而各具巧思。

还有一种开朗、活跃的“风趣型”民歌，表现青年人坦率纯真的性格，往往具有热烈的感染力。这类民歌的语言，大都是比较生动有趣的大白话、生活气息很浓。像东北民歌《瞧情郎》、《买饭勺》、《串门》，湖北民歌《火烧粑》、贵州民歌《哥在高山打野猫》等，都给人们留下深刻印象。

风俗性民歌，是纯属文娱性的。这里面又包括许多不同的内容。

像节日期间（例如传统的“元宵节”）载歌载舞的民歌，秧歌、连厢、高跷、旱船，各种迷人的热烈的“对花”……

有些地区有固定的歌节，进行对歌，即民歌比赛。用歌来问答，用歌来猜谜，既增长学识，又联系感情。歌节期间，人来人往，贸易繁忙，有时能集中几千人，连唱三天三夜方休。音乐的普及，可以说是溶化到生活之中了。而这样规模的歌唱活动，纯系民间自发的性质。在这种场合之下，民歌手是极受欢迎的人物。他们随机应变，即兴编词，组织伙伴们演唱，有高超的创作才能和表现才能，这样的盛况，无须乎动员，也不必布置，山头、草场、村边、坡地，到处是大自然安排的理想舞台。青年男女们最高兴的是，他们除了在集体歌唱中大显身手外，还能以歌声为媒介，交上一个自己心爱的朋友呢。

酒歌，是欢宴饮酒时唱的歌。许多地方的人民，十分好客，但是主人以歌来敬酒，却不是人人都能应付得了的。因为，酒是要用歌来敬你，你也要以歌来答谢。酒歌的内容，有的是互相来唱“酒”，表示礼让，表示感谢之意；有的却是以歌猜谜，互考学识。歌声给酒宴增添了不少诗意和情趣，增添了欢乐的气氛。

反映历史事件的内容，出现在民歌之中，也是很自然的。著名的安徽《凤阳花鼓》，为我们勾画出一幅旧社会的“流民图”。歌词中所指的朱皇帝，便是明太祖朱元璋。凤阳地处安徽淮河下游，每年洪水泛滥成灾，人民流离失所，卖儿卖女的悲惨景像，不时发生。花鼓，做为民歌的一种演唱形式，也便成了人们谋生的手段。民歌，从来是与人民的命运联结在一起的。

闯王李自成，是明末农民起义的代表人物，在河南省，便有歌唱闯王的民歌，“迎闯王，不纳粮”，成为当时农民大众迫切的呼声。

太平天国轰轰烈烈的抗清运动，在全国引起了巨大反响，一首山东民歌《洪秀全起义》，热情赞扬了“长毛兵”的杀富济贫救百姓的事迹，称他们是“天兵”。

现代历史民歌，随着革命运动的蓬勃发展，而显示出崭新的面貌，不但数量多影响大，而且在民歌气质上，有了明显的变化。像《八月桂花遍地开》，本是一支欢快平稳的民歌《八段锦》，填以新词之后，迅速传遍了几个革命老根据地，那热情的兴高采烈的群众场面，感人至深。

红军长征到达陕北，给这里的民歌带来了新的内容，淳朴而嘹亮的陕北民歌，更加高昂有力而热情洋溢。

这样热烈的音乐，气势磅礴，在传统民歌中是少见的。翻身农民内心的

愉快之情，无以名状。你看，刘志丹是“清官”！世道改变，再也不会受那些贪官污吏的压榨了：毛泽东后带“百万兵”！再也不会会有反动势力敢来逞凶了。

儿童民歌，是不大惹人注目的小花。然而，孩子们最初接受的美育教育却在这里开始了：先是似懂非懂地听着奶奶哼着摇篮曲：随后，又断断续续地学说着有趣的歌谣，什么“小老鼠，上灯台”啦，“摇，摇，摇到外婆桥”等等；以后，在和小朋友们一起玩耍时，又学会不少游戏歌，猜谜歌，识数歌，以及大人们也经常在节日间唱的那些活泼的歌曲。作为一种启蒙教育的重要内容，民歌，从小便在他们幼小的心灵上扎下了深深的根。像《数蛤蟆》这样的民歌，活泼而又富于生活气息。孩子们不但知道了“一只蛤蟆一张嘴，两只眼睛四条腿”，学会了识数，而且知道蛤蟆是会“乒乒乓乓跳下水”的小动物，音乐给歌词穿上了形像的外衣。那跳跃的节奏，反复的音调，宛如一幅画面，不，是一部动画片呢！衬词的加入，使本来平易的歌词，带上一点颇为神秘的趣味。孩子们像说童谣一样，愉快地唱着一只蛤蟆，两只，三只……

儿童时代，是智力发育的旺盛时期。儿童们思路活跃而善于想像，这一点，连成年人也难以与之相比。在北京，孩子们把蜗牛叫做“水牛儿”。夏天雨后，在墙脚、树干，那些蠕蠕而动，把房子背在背上的神奇的小动物，引起了他们的莫大兴趣。他们将水牛儿拿在手里玩耍，但是，水牛儿却把头、角缩进壳里了，这时孩子们便唱起了水牛儿之歌。

开始两句十分切题，观察得很细致，但是，主题一转，却引出了后面一大段畅想，这样语出不凡的浪漫主义色彩，诗人们也会敬佩不已吧！又如一首童谣：

“鸭婆子呷呷，回家夜啞，爹爹打他，妈妈骂他，说他回去夜啞。”

看见鸭子（鸭婆子！）呷呷地叫个不休，引起了小作者的一番思虑：回家晚了要挨骂，还要挨打呢——后面三句，完全是他自己的经验，在这里转借到鸭婆子身上，形像明白可信，人们听了不由得也会担心，那个鸭婆子“回家”晚了会不会倒霉呢。

这是一支精练而饶有风趣的童谣歌。

这种天真的幻想，纯真的感情，不正是艺术家们日夜追求的意境和情趣吗！

浅谈汉族民歌的类别

汉族，由于人口较多，文化发展历史一般也较长，从全国角度来看，是有其特殊地位的。汉族民歌，分布地域辽阔，又因自然环境与方言的差异，而形成风格上的多姿多采，与类别上大体定型的现状。从音乐特点上区分，可概括为号子、山歌与小调三种类别。

号子

号子，或称作劳动号子，是人们在劳动时配合用力而自然发出的呼喊吆喝之声。郑玄为《礼记》注释时称道：“古人劳役必讴歌，举大木者呼邪许。”所谓“邪许”，也如同鲁迅谈过的“杭育杭育”一样，便是今天我们所指的

号子。

号子产生于劳动，配合劳动而存在，因此，说它依附于劳动，也并不过分。这样，号子的音乐与劳动的强度，劳动的节奏，以及劳动动作的周期等，便有着密切的联系。一般越是费力的劳动，号子的结构便简短扼要，节奏突出，旋律性不很强；而在劳动强度不重的时候，节奏相对地减弱了，相反旋律突出，这时，领唱者可以大显身手，有了得以发挥其即兴创作才能的机会了。

号子的表现特征，大多采用“一唱众和”的传统方式，这是集体劳动的需要。因为必须要有组织劳动力的人。号子的音乐，多是领唱与合唱（或齐唱）交替、重叠，而领唱的旋律一般比较自由、舒展而富于华彩；众和的部分紧促规整，重要在于节奏的呼应。这种对比生动、鲜明。号子音乐虽然不是为了演出，只是劳动者感情的自然抒发，但却真正是“出自肺腑”的感人的音乐。例如江苏江阴一带，有一种挑担号子，那是一个一个人单独演唱的号子：早晨，天刚蒙蒙亮，社员们扁担一上肩，迈起轻快的步伐，号子也便随口而出，简短自由，但韵味十足。像这一类的唱法，是有很多变化的。

从这样短短的乐声中，你不感到那是一种信心十足的，舒畅而愉快的情感表白吗？

号子即吆号之声，最初是只有衬词的。今天也还有只唱衬词的号子。当然加上一定含义的歌词，会增强号子的表情意义。这主要看领唱者的水平和当时的心情，有没有那种“闲情逸志”和劳动的间歇周期，是否给歌唱者提供了充分的艺术创作的时间。

在打夯、打碓一类号子中，领唱者常利用劳动的有节奏的间歇，即兴编词，饶有风趣地穿插叙述故事。劳动产生了音乐，音乐又反转来为劳动服务，它调剂情绪，给沉重而单调的动作加上动人的音乐伴奏。试看河北遵化的一段打夯歌。

你看，日落西山了，工人们还在愉快地劳动着，舍不得放手，在这里，虽然没有什么“为了祖国，加油干哪”的话语，但那种热烈的情绪，却是令人久久不能忘怀的。

山歌

山歌，是山野之歌。歌者以大自然为舞台，兴之所至，尽情抒发，或婉转秀丽，或高亢入云，悠扬悦耳的歌声，与天地相共鸣，在山光水色间回荡。

山歌的音乐，主要不是配合劳动，却常常是伴随劳动而存在。或者说，它已经开始朝着从劳动的制约下解脱出来的道路迈出了一大步，而趋向于“独立”的艺术创作活动了。例如牧童们骑在马背上，照顾一大片羊群在草滩上吃草时，他也是在劳动，但是这种劳动丝毫也不会影响他诗兴大发而放声高歌，美丽而辽阔的天然背景，为歌手提供了最好的活动场地。

山歌大多是以独唱或对唱形式出现。见景生情，即兴编词，是民歌手的拿手好戏。山歌的音乐极富地方特色，是民歌中风格性最强的品种。山歌在许多地方还有自己习惯的专用名称，例如在草原称为牧歌，水乡叫做渔歌，平川称为田歌或田秧歌的，大体上与山歌的性质相类似。而在陕北叫做“信天游”，山西称为“山曲”，青海、甘肃、宁夏一带叫做“花儿”，安徽称为“慢赶牛”等，都是山歌中有名的品种；又如江南的江、浙山歌，闽、粤

客家山歌，云、贵、川的高原山歌等等，也常常引起人们的兴趣。

在一些地方，人们自豪地把山歌聚集的家乡称作“歌海”，这并不仅仅是一种夸张，而是代表了一种感情。当一个人在莽莽原野或高山密林独步行走，饥渴交加之时，忽然隐约传来嘹亮悦耳的山歌，那是何等亲切的希望的声音！一切旅途疲劳和不安的心情，都会马上一扫而光了。

山歌的歌词，都是精美的诗篇，有些地区，很喜欢采用七言的句法。北方的“信天游”、“山曲”和“爬山调”（内蒙古西部汉族山歌），都是二句体，这种简练的“上下句”结构，不正是我国民族音乐所习用的语法特征吗！在民族器乐曲，民间说唱及戏曲音乐中，到处存在着各种不同的，变幻多姿的上下句；而在南方的许多山歌，则常运用四句体的结构，群众也有一个形像的名称，叫它做“四句头”。这是两种比较基本的格式，但在音乐处理上，还有许多自己的手法。南方诸省中，还有一种五句体的“五句头山歌”，以及加扩充句的“赶五句”形式。人民驾驭语言的本领，是十分惊人的。

山歌的艺术形像鲜明、生动，只需举两个例子就够了。例如要赞美山歌的“多”，那真可以说是“一把芝麻撒上天”，这种巧妙的比喻，比直接讲“山歌好比满天星”要有些韵味。“南京唱到北京去，回来还唱两三年”，虽是夸张之语，却令人感到真实，因为在现实生活中，民歌的多，确是如此。

另一首唱道我们的山歌之多，多如牛毛，歌者不是概括地描绘，而像是给了一个特写镜头。

第一首“撒上天”自由舒展，比较规整，语言节奏的顿挫，体现在旋律的节奏上，是每句两“顿”，可稍作延长处理；第二首“牛毛多”则更为奔放不羁，其中采用加衬、加垛的手法，更显得情绪活跃，出色地表现出劳动人民开朗、乐观的性格。像中间两句，本来可以只是“吓走十个老歌手，填满十个山窝窝”的，在这里却是刻划入微，不厌其烦地花费笔墨，处理为“吓走一个、两个……九个，十个老歌手，填满十个、九个……两个，一个山窝窝”，妙人妙语，如闻其声，而这首民歌的情趣，也正在这里。

山歌所表达的内容，是相当自由，相当丰富的。传统的山歌，反映爱情方面的题材广泛，手法多样，历史悠久，人们很喜欢传唱。其他各种生活内容，用山歌形式来表达，也都很为出色。山歌，是一种表现力强，适应性强，善于变化的机动灵活的民歌品种，是一种朴素的民歌。

小调

小调，或称作小曲，主要是一种风俗性民歌。与号子、山歌相比较，小调已完全脱离劳动的制约，而趋向于独立和完整的艺术境界。可以说，小调是精雕细琢的，群众性更广，表现内容更宽的优美生动的民歌品种。

说它群众性更广，这是因为，号子多局限在某种特定环境中的劳动场合，平时不会有人张口唱它；山歌的词、曲都很精采，但往往是乡音土语，或高音花腔，难学难唱，欣赏时可以津津有味，有些作为普及，则大有困难；至于小调的易于流行，主要在于音乐通俗规整，亲切流畅，一般音域不宽，较能适应男女老幼等不同年龄、性别及不同声区特征的更多的群众演唱。另外，在表现内容方面，进而涉足于生活的各个角落，像过去不大被社会重视的，受封建礼教压榨和摧残的妇女和儿童们，也都有自己的小调。前者如反映婚姻生活的伴嫁歌、哭嫁歌，思念情人的《绣荷包》等，都较为深刻、细腻地

描绘了主人公的内心世界。《绣荷包》也像《茉莉花》一样，在全国不少省区流行，而且各有特色，不但歌词的写法不同，音乐的调式、旋律风格等也迥然相异，例如山西的脉脉情深，云南的委婉动人，江苏的秀丽多姿……

节日活动，在民间是非同一般的，乡村集镇，过去没有什么电影、电视，文化生活十分贫乏，除了偶尔有戏班子演出几天，便又恢复到沉寂状态了。有一首民歌，描写的是姐妹们听到八路军秧歌队过来的消息之后，心急火燎，慌里慌张要去观看的情景，绘形绘声，对于民间风俗性活动，以及民歌在人民生活中的地位，都胜过若干文字的描述。

小调有着较明显的文娱性质，因此在演唱时也相当讲究，如加一些民族乐器伴奏，甚至配合一点简单的动作，都是很常见的。这样，有的地方小调，便向化装表演的戏曲方面发展了，像安徽黄梅戏，江西采茶戏，云南花灯戏，湖南花鼓戏等，其唱腔都是当地的民歌。虽然戏曲的形式早经群众承认，但民歌手们还是把这些当作民歌来演唱。也有一部分小调，随着商业的兴盛，而走向专业化的道路。民间说唱艺人们，即“说书先生”，时常在长篇书目的演唱开始或结束之时，为听众加演各地的民歌小曲，这当然会受到人们的欢迎，因此，也就有了专门演唱民歌小调的曲种。至于民间器乐曲中，不少流行的“曲牌”，实际上是历史上沿留下来的古典民歌。小调源流久远，传播全国，其影响较山歌更广，有的曲目，早已为世界人民所熟悉，像《茉莉花》、《凤阳花鼓》、《康定情歌》（即《跑马溜溜的山上》）等，其中《茉莉花》，早在18世纪末叶即流传到西方，以后，并被意大利作曲家普契尼吸收用到他的歌剧《图兰多特》中去。1979年10月，由联合国教科文组织亚洲文化中心举办的“联合生产亚洲音乐教材第六次专家会议”，有17个亚洲国家参加，由每个国家推荐的歌曲中选出三、四首，在亚洲各国推广，我国入选的歌曲之中，有一首即为民歌《茉莉花》。《茉莉花》也是外国艺术家们来我国演出时经常使用的曲目。

小调保存在农村的，一般较为亲切而富有朝气，虽活跃火炽但并不做作，像《对花》一类欢快风趣的民歌，深入人心，为农民平淡劳碌的生活，增添了不少神奇耀目的色彩。小调流入城市的，由于专业化与半专业化的影响，而带来某种程度的商业化性质，纯粹自娱的民间艺术，也变成了可任挑选的货物出售，必然会多多少少地减却了其本身淳朴本色，而染上某些市民阶层的不良习气，例如演唱上的做作和油腔滑调，以及庸俗低级的内容出现，都是并不奇怪的。

汉族民歌的艺术魅力

民歌，是民间音乐中的核心部分，它的艺术特征，在其他民间音乐形式中，也往往有所体现。

概括与简练

民歌的概括与简练，是由于作者深刻观察生活，表现生活，而以高度集中的典型手法塑造形像，所取得的优异成果。

概括，是通观全局，高层建瓴，抓住事物的本质性的东西；而简练则要善于取舍，有所侧重，用最少的材料表现最丰富的内容。

在艺术作品中，要达到概括与简练的境界，并不是很容易的。以我国水墨画为例，往往一幅作品，寥寥数笔，远山近水尽在其中，白石老人画虾，静中寓动，生气活现，意境深远而清新。有些民歌的简练笔法，常常使我们联想起那些令人流连不舍的水墨画。

广东民歌《落水天》，是颇为深情的一首小品，文字精巧，音调质朴，勾画出一幅动人的图景。

音乐仅仅在一个五度音域之内（6—3）进行，回环曲折的音调，反复咏唱，实际上全曲只用了“3216”四个音，但由于乐句巧妙呼应，和终止音的变化处理，而令人感到起落有序，余味绵绵，百唱不厌。这首歌是表现旧社会人民生活的一个剪影。其他如四川民歌《太阳出来喜洋洋》、云南民歌《放马山歌》、福建民歌《新打梭标》等，都具有表情深刻、手法精练的艺术效果。像前面举过的《石榴开花石榴树》一歌，“下句”与“上句”，仅结尾一音之别，其余音乐材料完全相同，这种“换尾”结束法，在民歌中常用，手法之精妙，实在令人惊叹。

简练，绝不同于简单或简单化，草草了事，不负责任。简练却像是加以“提纯”或“浓缩”一样，有取其精髓之意。音乐材料的上下句呼应的简练手法，还有音乐美学上的表现意义，即是重复与变化的有机结合。音乐是时间艺术，要给人以深刻印象，需要反复其词，将重要材料加以适当重复；但是，又需要在一定的情况下作些合乎情理的变化，好像换一种语气，才能叙述得更清楚、更全面。我们的普通民歌的作者们，是很有才华的作曲家呢！

即兴与生动

即兴抒发，随意挥洒，也是其他口头文学的共同特征。民歌的即兴性，自然要包括歌词和音乐两个方面。

有些民歌，平时没有固定的歌词，像一些号子与山歌，歌者大都能够见景生情，随意编词演唱。在进行“对歌”的时候，双方实际上是在集中于知识的广博和文思的迅速的较量，只要求尽快填词，压倒对方，便能得胜，这时歌词是第一位的，也许双方都在使用同一首民歌旋律进行“马拉松赛跑”。

一曲多词，由于内容不同，表情需要，以及对语言四声的处理等情况而使得原来的音乐发生某些变化，是十分自然的。这种“随机应变”的本领是很可贵的。正因为如此，民歌才能不断衍化产生许多变体，才能有各种不同风格的同名歌曲的“姊妹篇”，像《茉莉花》这首古老的民歌，在全国各地流传之后，培育出多少不同的鲜艳的品种，不是很好吗！从这里可以看出，人民的创造力是多么的了不起！

所以，民歌的填词，只是众所周知的表面现象，而在填词之际同时进行“编曲”，才是新民歌产生的全部情况。要使新词与旧曲自然结合，溶为一体，生硬地拉在一起是不能成功的，要作到形象生动，对民歌手来说，也是在进行知识与修养的基本功考试。

像陕北信天游，一般只是比较简练的上下句，有时将一大串歌词用同一旋律来演唱，情况便可能有许多不同了。我们只举一个例子。

这不过是一曲多词的常见的民歌形式，即一般称作“分节歌”的，而民歌手却把它唱成一首“变奏曲”。语言因素的作用，语气、表情的改变，引起声调高低及旋律上的微妙变化，使得音乐生动多了。

即兴性，是民歌和其他民间音乐的一大优点。它不受乐谱的限制，能够极大地发挥演唱者或演奏者的才能，可根据歌词内容变化和情绪发展的要求，在基本旋律上灵活处理，刻划入微，尽情抒发，尽兴方休。《横山上下来些游击队》的六段歌词，如果只照前八小节的音乐演唱，后面的几段，有的地方便比较牵强，不大顺口了。在民间器乐曲中，也常有这样的情况，例如一段合奏，大家都依照一份简谱或工尺谱演奏时，每人会习惯地使之根据各自的乐器性能特点加以调整，更加个性化，合奏起来，成为一段比原谱更加细致，更加丰富的音乐。即兴抒发而达到生动的表现效果，随意发挥并不是“随随便便”地敷衍一通了事，这要体现演唱（奏）者的高超的音乐修养与文化素质的基本功，达到这样的境界，并不是很容易的。

集体智慧的结晶

民歌是流传久远的“无名氏”的创作，也是人民集体智慧的结晶。这种精美的艺术珍品，它的流传的过程，同时也便是不断进行加工和再创造的过程。

口头流传的特定方式，不可避免地会不断产生许多有趣的变体。若干个“母体”与变体共存于世，往往形成某些特性音调聚集的壮观景象，所谓风格与色彩，也就这样不知不觉地产生了。这种口头流传，看来似乎有点“原始”与“落后”，但却充分发挥了人民群众即兴创作的集体才干。注入一点一滴心血，作了一丝一毫改变，都是可贵的创造，也许这点滴创造，是缓慢地、不自觉地、无意识之中进行的。经过成年累月的演变、筛选，在中华文化宝库中，逐渐增添了晶莹耀目的财富。这种默默无闻的劳动与它的影响，是专业音乐工作者也难以与之相匹敌的。

简谈汉族民歌

民歌是民间音乐的重要组成部分，如果说民间音乐是民族音乐的基础，那末民歌，也可以说它是基础的基础了。从这个意义上来评价民歌，是一点也不过份的。

民族音乐之根

民族音乐的长河，源于丰富的民间音乐，这一点是无可置疑的。然而，民族音乐还应当包括现代创作音乐，以及中国古典音乐——古代流传的创作及吸收的外来音乐部分。唐代是我国文化兴盛的时期，《旧唐书·音乐志》说：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲”。所谓里巷之曲，是民间流传的民歌，也许类似今天的“小调”；而胡夷之曲，便是吸收进来的外来音乐。以民间为基础，又不断吸收外来因素，溶合进创作中去，这种有机的结合、促进、衍生，对于永不停止、不断发展的民族音乐，是很有生命力的。

民间音乐是民族音乐之根，民歌便是民间音乐之根。

多种形式并存

在汉族民间音乐中，一般大体上分为五种表现形式。多种形式并存的现实，反映了我国民间音乐的兴盛，也反映了我国民间音乐的特点。它体现出以下两方面的问题：

首先，是我国文化艺术的高度发达，文化传统的丰富多采。因为从世界范围来观察，并不是每个国家都有这样品种齐全，形式多样的民间音乐艺术的。例如有的国家虽有民歌，但是较为简单，而且在若干年前已经全部搜集完毕，成为历史上的遗物，只作为作曲家进行音乐创作的“素材”而出现在他们的作品中。有些国家，甚至没有自己的民歌，有的只是一些随着商业的繁盛而从世界各地传入的“舶来品”，因为他们自己的历史很短，对于原来早已生活繁衍在那里的当地土著民族文化中的民间音乐，他们又不大予以承认。有些国家民歌丰富，但没有那样多采的其他形式。

其次，由于长期封建社会的影响，专业音乐与民间音乐在我国几乎一直是并行存在的。专业音乐总的来说是由一批有文化素养的音乐家掌握着，他们有优厚的条件和高度的成就，像“曾侯乙墓”中出土的保存二千四百多年的古代编钟，普通老百姓是不可能随意聆听其美妙的音响的。而民间音乐，作为普遍存在的人民以之自娱的文艺形式，土生土长，在穷乡僻壤也依然顽强地、茁壮地扎根、开花、结果。各种民间音乐形式，是人民大众的创造，是与他们的生活内容密不可分的，实际上便是生活内容的重要一环。如果说人民自己教育自己，其中，不可能没有音乐教育在内。这样朴素的美学观点，在民间，不是靠口头说说，而是无数生动的事实，为我们提供了令人信服的例证。

民间音乐的五种形式，即民歌，歌舞，说唱，戏曲和器乐。如果讲得简单一些，民歌大多采用徒歌的方式，即不加伴奏的清唱，它是一种抒情小品；歌舞是民歌的载歌载舞的表演唱，这时常常陪伴有乐器进来；说唱一般属于曲艺的领域了，它是用民歌来叙述故事，是一种叙事性的民歌，对于语言的运用，对于词曲结合方面，都有专门的训练；戏曲是用民歌表演故事，有情节、有人物、有化装，我国的戏曲，是一种民间歌舞剧；器乐中比较简单的类型，是用民族乐器演奏民歌。

这五种形式的“家族”，都是很庞大，很兴盛的。像民歌，按风格区分，可有若干个“色彩区”，那真可称得上是琳琅满目、百花纷呈；说唱和戏曲，经过几个世纪以来的演变与发展，在全国形成了很大的队伍，有几百个曲种，几百个剧种，活跃在人民生活中间，在不少地方，它们比民歌的势力要大得多，许多不识字的村妇老农，他们头脑中的历史人物，传说故事，什么赵云、诸葛亮、梁山伯、祝英台、李逵、宋江等等，都由此得知。这两种形式，在很少数的国家中也有，但从未有过这样大的规模，这样众多的曲目、剧目和演员，这样大的艺术成就和如此深远的影响。

多种形式并存的繁荣景象，在人民掌握政权之后，才有可能永远保存并继续发展下去。专业人员加入民间音乐行列，为抢救可贵的民族音乐遗产，作了不少整理、加工的有益的工作。专业向民间学习，是一项基本的有意义的课题；民间向专业学习，也是十分必要的。专业音乐与民间音乐，在新的历史时代，才有可能走在一起，真正成为一家人。

旧曲新声

民歌是人民生活的镜子与寒暑表，它明察秋毫、知冷知热、亲密无间，是人们最要好的伙伴。

但是，民歌并不只是“消极地”反映一下生活，在更多的情况下，它还比较“积极”和“主动”地参与生活，并热情地“发言”。

例如一首传统河北民歌《十个字》，音乐热烈活跃，歌词罗列了不少古人的轶事，有声有色地唱个不休，其实是在抒发一种愉快的欢乐之情，衬词的使用，起到强烈的表现作用。这类民歌在不少地区都有。

这首民歌，使我们很容易记起一首叫做《解放区的天》的歌曲，它的奔放而激动的感情，表现了成千成万人民的心声，体现了历史前进的脚步，很富有生活气息。一首民歌，被选择好恰当的新词，改编为全新的歌曲，像是赋予了新的生命。填词和编曲，不能理解为旧瓶装新酒，这也是一种创造性的劳动。作者要摸透民歌的气质，和它所蕴藏的潜在表现力，挖掘其内涵的丰富的情感，将激情注入新词，并使词曲融为一体，何尝是什么简单的工作！许多新民歌脱胎于传统民歌，由于歌词的意境而使音乐的面貌焕然一新，从而达到感情上的升华。

将两首作品比较一下，可以发现，后者的音乐材料，是来源于前者，但是作了某些改变。这主要是根据情绪表达的需要，而加以剪裁的。作者将前半段的16小节整理为15小节，其中开始的第二小节和第四小节，由于情绪的要求而加以简化，使之更为活跃、上口；以下的两句词，处理为一个并列短句，自然过渡到七小节欢快的衬句，一气呵成。值得注意的是，原来民歌的衬句为八小节，这里在节奏上取消了句间一个二拍的长音之后，反而更为连贯、紧凑。总之，这首歌曲，是采取民歌中有表现力的因素，加以提炼，而编写成功的。由于内容的不同和历史条件等关系，《十个字》当然不如《解放区的天》更容易流传，更能够显示民歌的强大的生命力。因为前者只是单纯地依靠民间自然流传的普通民歌；而后者却是代表了一定历史时期的人民大众的呼声，与强大的群众革命运动紧紧地扣在一起，写成为一首群众歌曲，因而取得了一般民歌所难以达到的影响。

少数民族民歌从何而来

中华民族在长期的历史过程中创造的音乐和歌舞艺术，是各族人民共同创造的精神财富。我国各民族在历史上对音乐和歌舞艺术的发展，做出了卓越的贡献。

我国五十多个民族，创造了极其丰富多采的民歌和歌舞，常常被人们誉为“民歌的海洋”、“歌舞之乡”。从帕米尔高原到南海之滨，从大兴安岭到西南边陲，无论是在高原抑或平川，无论是在山区抑或牧场，都流传着各民族绚丽多姿的民歌和歌舞，并且具有浓郁的地方风格和民族特色。

各民族的民歌和歌舞同人民的生活密切联系，他们的生活中充满歌声和舞影，正如藏族谚语中所说的：“没有歌舞的生活，犹如没有灵魂的生命”。因此，民歌和歌舞所反映的题材广泛，既有叙述宇宙的形成，也有记述人类的起源；既有歌颂本民族的英雄，也有歌唱民间传说故事；既有伴随放牧和狩猎的歌唱，也有对家乡山水的赞颂；既有表现青年男女的爱情诗篇，也有反映民族的风俗习惯……，像一幅漫长的画卷，反映了人民生活的各个方面。

各民族的民歌和歌舞的体裁形式，也是多种多样，表现手法千姿百态。

有短小精悍的形式，也有长篇庞大的结构；有低声吟唱的歌曲和轻歌漫舞，也有激情的高歌和欢腾的歌舞，等等，它是各族人民长期艺术实践和审美习惯所形成，是人民喜闻乐见的形式。

各族人民对宇宙形成和人类起源，常常用他们最熟悉的艺术形式——民歌反映出来。

在远古的时候，人们认为宇宙是由人所创造出来的，于是在民歌里唱出关于宇宙形成的神话。我国西南地区的少数民族，普遍都流传《开天辟地》、《盘古歌》等，都是有关这方面内容的。

苗族人民认为大地与万物，最初起源于水和天地，天是由一名叫梁岱所生，像一个箩，地是由一名叫昂丹所养，像一个磨。

纳西族的《创世纪》里，也有叙述这方面的内容：

“ 在那荒芜的远古，
天与地混沌不清，
白昼与黑夜不辨，
天和地界限不分。 ”

唐李冗的《独异记》中记载：“昔宇宙初辟之时，只有女娲兄妹二人，在昆仑山中。而天下未有人民，议以为夫妻。”这个兄妹二个成婚，繁衍人类的传说，在许多民族的民歌中都得到反映，如瑶族的《盘古歌》，它叙述盘古开天辟地以及人类的起源就是这样唱的：

“ 景定元年四月八，
天下换了个面貌，
水源河口都改变，
洪水淹死天下人，
伏羲女娲两兄妹，
结成夫妻育子女。 ”

布依族的《洪水朝天》歌中也唱道：

“ 天下普遍都淹没，
只剩伏羲和女娲，
他们兄妹成了婚，
生下一个小人人。 ”

彝族流传的《梅葛》（又称《阿细人的光基》），其内容也是叙述开天辟地、人类起源、万物成长、构木为巢、狩猎放牧以及婚礼习俗等。

这一类歌曲，歌词有五字句、七字句等，是多段体的，长达数十行以至一、二百行之多，歌词占有重要的地位。演唱时随兴编唱，但是都围绕着一个主题，并且有顺序地安排。

一般都有一个基本的曲调，旋律也较平稳，音程的跳越较小，音域也在八度之内。演唱时，以基本曲调不断地反复，旋律随着唱词的声韵或句式的需要而有所变化，但是这种变化不太大，也不影响整个乐句的结构。如《开天辟地》上句旋律开始在高音区平稳地进行，第三小节之后旋律作音阶式的下行，下句旋律是上句旋律后半部的重复和变化重复，音乐语言十分简练。但老歌手们演唱多段歌词，每次重复曲调时，都有或多或少的变化，而不是千篇一律地按曲填词。可以说是千变万化，但又不离开基本曲调的轮廓，这正是叙事性歌曲的魅力。

演唱这一类叙事性歌曲，一段是由老歌手自弹自唱，伴奏时只用简单的

音，以弱奏随腔伴奏，让主调突出，歌词清楚，只是在过门之处用强奏，以烘托情绪。

放牧和狩猎中产生的民歌

少数民族多聚居在边疆，有的生活在辽阔的草原，有的生活在崇山峻岭。他们所从事的劳动，有的以畜牧业为主，有的以农业为主，有的农牧并重。

“ 敕勒川，阴山下；
天似穹庐，笼罩四野，
天苍苍，海茫茫，
风吹草低见牛羊。 ”

这是一千多年前鲜卑族的一首民歌，它反映了西北草原的风光，可以说是见诸于记载的最早的一首牧歌，可惜只有歌词而无曲谱。

聚居在祖国西北和西南地区的蒙古、哈萨克、柯尔克孜、藏等民族，他们主要从事畜牧业生产（也有兼营农业的），都有大量的牧歌，不仅有词，而且有曲，至今流传在牧民的口头中，其中有些脍炙人口的牧歌，受到各族人民的喜爱和传唱。例如蒙古族的《牧歌》，便是其中著名的一首。这首流行内蒙东部昭乌达盟的民歌，歌词富有诗意，同《敕勒歌》十分相似。曲调由上下两句构成，上句在高音区围绕着 5 音上下回旋飘逸，结音落在属音上，下句转入以 1 音为中心的围绕进行，低回婉转，结音落在主音上。是六声宫调式。旋律悠扬舒展。像一幅草原风光的音画，展现在人们的眼前。

藏族分布在西藏、甘肃、青海、四川和云南等地，从事农牧业的生产，在他们的民歌中也反映了牧放的生活。例如流传 30 于西藏那曲的牧歌，它同蒙古族牧歌在音乐的结构和风格上都有共同之处，曲调也是由上下两句构成，但藏族的牧歌多是五声羽调式的，音调深沉而开阔。

有的民族的牧歌，从其内容来看，不都是直接反映放牧的生活，而是一方面有放牧的内容，另一方面又反映了青年牧民的爱情生活。例如哈萨克族的牧歌《巴彦阿吾勒》。

哈萨克民歌的歌词句式，有它自己的特点，多数是十一个音节为一行，每行音节的组合是三、四、四或四、三、四式。歌词中常常夹以特有的衬字衬句。音程跳越较大，曲调悠扬开阔，有浓厚的草原生活气息。演唱时一般都自弹冬不拉伴奏。

《巴彦阿吾勒》的歌词句式是最典型的一首，最后还加了一段完全是衬词的“副歌”。旋律一开始从低音区发展到高音区，又从高音区突然降下来，形成起伏明显的旋律线。

一般来说，牧歌的曲调高亢悠扬，音程跳动较大，节奏较为自由。演唱时歌声嘹亮奔放，开阔而热情。无论山区或草原的牧歌，都有这些共同的特点。

我国少数民族善于狩猎，尤其是生活在牧区和山区的民族。狩猎时跨上骏马，背上猎枪或架上猎鹰，唱着猎歌，飞驰在草原或森林中追捕猎物，表现了猎手们英勇标悍的性格。

狩猎离不开马，在猎歌中常常用最美的词句来赞美它。黄羊、野兔是狩猎的对像，猎歌里常常描写猎人们追捕这些猎物的情景。如蒙古族的《打猎歌》是上下两句的曲调，五声羽调式，采用特有的 1/4 节拍，表现了骏马奔

驰的节奏以及猎人追赶黄羊的情景。

居住在新疆北部的锡伯族，从事农牧业为生，他们的《猎人之歌》表现了猎人们出发打猎、追捕野兔、胜利回村的过程。这首猎歌歌词通俗，音乐活泼，上下两句曲调之后加上一段“副歌”，既有新的音调，又变化重复原有的素材。“副歌”段表现了猎人们在猎场上的喜悦心情的欢呼，音乐形像十分生动。

西藏东南部林区流传的猎歌，藏语叫“达鲁”，直译为“箭歌”，如在西藏林芝流传的一首《箭歌》，内容描写猎手用的弓箭采用什么竹子做箭杆，什么羽毛做箭尾，什么丝线做弓弦，弓箭的飞声如何好听等，是间接表现狩猎生活。曲调由上下两句组成，五声羽调式，音乐刚健有力。这首《箭歌》曾被改编为歌颂人民领袖的内容，曲名为《北京的金山上》，并广为流传。

一般来说，狩猎在紧张的追捕时，很少唱猎歌的，多数在出发或在归途中唱。有的猎歌是在平时唱的，其内容多是对狩猎生活的回忆和赞颂，以表达猎人们喜悦的心情。哈萨克族的《猎人的心愿》等，就是属于这一类的猎歌。歌唱描写了骏马、猎犬和猎鹰追捕狐狸的情景，到了傍晚猎人满载而归，来到姑娘的身边。

狩猎歌虽然不像牧歌那样抒情悠扬，但一般都是豪放粗犷。音乐的结构比较严谨，旋律以级进较多，节奏鲜明，常常以 $\underline{\times\times\times}$ 、 $\underline{\times\times\times}$ 、 $\underline{\times\times\times\times}$ 等节奏表现骏马的奔驰，速度较快，表现了紧张的狩猎生活。有时在歌曲中还夹以吆喝之声，表现了猎人的呼喊。

劳动歌声和英雄赞歌

劳动歌曲是同人们的劳动生产紧密联系的，不同的生产劳动，产生不同的劳动歌曲。有的直接伴随劳动，起着协调劳动节奏，鼓舞劳动热情的作用；有的是对人们所从事劳动的歌颂，抒发劳动后的欢快心情。

每一种劳动歌曲的产生，都是同特定的生产劳动密切联系，因而有不同的音乐形像和曲式结构，居住在深山密林的少数民族，产生了伐木、抬木等劳动歌曲，如苗族的《抬木歌》，高山族的《砍树歌》等。

演唱时由一个领唱，众人合唱；集体劳动时，动作的一先一后，以及演唱的一领众和，便产生两个声部的劳动歌曲。高山族多声部民歌不少，并有自己的特点。

居住在西南地区，以农业为主的许多少数民族，每当舂米时，数名妇女在一起，手拿木杵围着石臼，此起彼落地舂米时，同时唱着歌，既统一动作，又鼓舞情绪。景颇族、黎族、高山族等许多民族，都有不同的舂米歌，有的叫杵歌。如云南景颇族的《舂米歌》。

舂米时唱的歌，一般都作多次的反复，直至舂好为止。歌声和杵声交织，表现了人们劳动时的有规律的节奏和愉快的情绪。

西北地区以牧业为主的少数民族，他们除了狩猎时唱猎歌和放牧时唱牧歌之外，在擀毡子时，为了计算打擀的次数，也边擀边唱，如裕固族的《擀毡歌》，边唱边擀，每小节擀一下，直至擀一千次为止。

朝鲜族的《鼓风谣》是一首颇有特点的劳动歌曲，它以两小节的曲调为一短句，一起一落，描写劳动紧张的气氛。整首歌曲朴实而有力，情绪欢快。

少数民族的劳动歌曲的旋律，一般都具有歌唱性，而不是单纯配合劳动

的呼号；节奏鲜明，同劳动的动作紧密相连。因此，它具有歌唱性和动作性，以优美的旋律和铿锵的节奏，起到协调劳动鼓舞情绪的作用。有的劳动歌曲，把劳动的动作加以提炼加工，成为歌舞形式，如高山族的《杵乐》，是一种有歌、有舞和有乐器（杵声）伴奏三者结合。

劳动歌曲的曲式方整，节奏紧凑，速度适中，根据劳动的内容，采取独唱、齐唱或一领众和的方式。

各个民族的人民，在漫长的封建社会里，受到统治阶级的压迫，他们在斗争中出现许多可歌可泣的事迹，涌现无数英雄人物，并且被人民编成诗歌，编成歌曲，在人民口头中传唱。

蒙古族流传的《嘎达梅林》，是一首对民族英雄的颂歌。嘎达梅林生活于清末民初，嘎达是人名，梅林是一个小官名。他为了反抗封建王公——达尔汉王爷和军阀的压迫，曾经联合其他领袖起来反抗，但被革职监禁。嘎达梅林的妻子牡丹组织群众把他营救出来，再次向统治阶级进行斗争。后来在辽河畔战斗中为敌人所包围，不幸壮烈牺牲，蒙古人民后来把他的事迹编成歌，表示对英雄的悼念。

这是一首由上下句构成的短调子，下句是上句的变化重复，五声羽调式。歌曲以豪迈庄重的音调和从容有力的节奏，抒发了人民对英雄的歌颂和怀念。

维吾尔族人民在清朝统治时期，曾经对统治者进行过无数次激烈的斗争。《沙迪尔》就是一首对英雄沙迪尔的赞歌。

沙迪尔是1788年生于新疆伊犁的一个贫农。他不但是一名出色的歌手，而且是一名勇敢的战士。他年轻时曾领导当地农民起义，投身到反抗清朝统治的斗争中，一生被捕十多次，由于他的勇敢机智和得到群众的帮助，每次都越狱逃生。只是由于后来起义军的领导权和胜利的果实，被封建地主阶级篡夺，最后沙迪尔被捕，英勇牺牲。反映了这一事件，由沙迪尔自编和群众编唱的诗篇，有50多首之多，至今仍在群众中流传。

这是一首四句头的民歌，句子长短不一，最后两句（即第五、六句）是重复句。曲调是七声羽调式，常常把“4”音作升高半音或不到半音的升高，构成悲愤的音调，表现了沙迪尔对统治阶级的愤慨情绪。

在清朝的残酷统治下，也激起了苗族人民的反抗怒潮。张秀眉是贵州台江县的一个苗族贫农，太平天国革命时，他眼见苗胞在清朝统治下受尽饥寒，遂与李鸿基、杨大六等人率领苗胞起义，所到之处，废除苛捐杂税。苗族人民在这期间，曾一度过着安居乐业的生活。

太平天国革命失败，清政府获得喘息之机，调兵镇压苗民起义。由于敌我兵力悬殊，张秀眉弹尽粮绝，不幸于1872年（即同治十一年）被俘光荣牺牲。坚持18年的“咸同起义”，终于失败。

苗族人民没有忘记这段英勇的斗争历史，他们编成歌曲，每逢节日或农闲，男女老幼围着老歌师身旁，安静地倾听他歌颂张秀眉英勇斗争的事迹，歌名就叫《张秀眉》。

歌曲分三个部分叙述：最初描写苗族起义前因为天灾人祸，无以为生；中间叙述起义斗争的过程，最后叙述张秀眉不幸被俘牺牲。歌词数十段之多，一般以上下句的曲调反复演唱，属于叙事性的民歌。

在新疆柯尔克孜族中，有一部约产生于八百多年前的宏伟的史诗——《玛纳斯》。当今柯尔克孜族的著名老歌手朱素甫·玛玛依能演唱八部之多。内