

第一章 民间歌曲

第一节 概述

一、民间歌曲历史发展简况

民间歌曲，是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。它以口头创作、口头流传的方式生存于民间，并在流传过程中不断地经过众多民间艺术家集体筛选、改造、加工和提炼，随着岁月的变迁而日臻完善。民间歌曲是劳动人民集体智能和才能的结晶。

民间歌曲是人类社会生活中最早形成的音乐形式，并由此孕育出其它民间音乐体裁以及专业音乐形式。民间歌曲是一切音乐艺术（民族民间音乐）的基础。

（一）民间歌曲的词源

20 世纪以前，在中国还没有民歌这一名称，历史上曾沿用如下的种种称谓：

歌。如《吴越春秋·勾践阴谋外传》所载的《弹歌》（相传是黄帝时代的民歌），汉魏六朝的“徒歌”、“但歌”（合称“相和

歌”）和“吴歌”等。

辞。如《易经》把部分商代民歌列入“挂辞”、“卜辞”，《楚辞》中亦收入当时楚国的民歌。诗。

如《诗经》、《乐府诗》均称民歌为诗。

风。如《诗经》中的“国风”部分全是民歌，古代称采集民歌为“采风”，此词一直沿用至今。

声。如“楚声”、“吴声”等。

谣、谣吟或民谣。

如《尔雅·释乐》曰：“徒歌谓之谣。”《后汉书》的《五行志》录有《小麦童谣》，《刘陶传》中又有“听民庶之谣吟”之句。

《艺文类聚》有南朝刘孝威的诗句：“乐饮盛民谣。”

曲或曲子。如《乐府诗集》所录汉代至南北朝时期的一类民歌称“西曲”；唐五代时期敦煌卷子中有《慢曲子》、《急曲子》等的曲谱以及大量无谱的曲子词；明清时期又称曲子为牌子曲。

山歌。如唐诗中有李益的“山歌闻《竹枝》”、白居易的“岂无山歌与村笛”之诗句，统称民歌为山歌。

小令、小曲、俗曲或俚曲。如明沈德符《万历野获编》有“元人小令，行于燕、赵”之记载。清代刘廷玑《在园杂志》释小曲，“小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也”。清人蒲松龄《聊斋俚曲集》中的单个曲牌，大多是民歌。

调、小调或时调。如《春调》、《五更调》、《鲜花调》等，统称为小调或时调。

此外，中国少数民族的民歌又各有其种种称谓。从20世纪起，由于受英语 folk song 和德语 Volkslied 用词的影响，中国始用“民歌”一词来概括历史上的种种民歌称谓。

（二）民间歌曲的源流

民间歌曲源于劳动，原始社会人类的祖先伴随着劳动生产这个最基本的实践活动，创造了音乐，唱出最早的民间歌曲——“劳动号子”，反映劳动者的思想感情，直接为劳动生产服务。鲁迅先生在《门外文谈》中讲：“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，大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”这里讲的“杭育杭育”就是最早的劳动号子。《吕氏春秋·审应览》中有：“今举大木者，前呼舆謗，后亦应之。此其于举大木善矣”。《吕氏春秋·古乐篇》有曰：“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》。”这里讲的是葛天氏部落的原始民间歌曲。

东汉赵晔《吴越春秋·勾践阴谋外传》中有关于黄帝时代（原始社会的一个部落）流传的一首原始猎歌《弹歌》：“断竹，续竹，飞土，逐宍（肉）”的记载。这是一首表现原始社会狩猎全过程的歌曲。它再现了原始人制作弓箭、捕猎禽兽的场面，是原始人生产行为的艺术概括。其歌词质朴、明快，富于节奏感。

民间歌曲在原始社会里与人们的生活和劳动有着极为密切的关系。

我国古代第一部诗歌总集《诗经》中的《国风》，就是我国古代最早的民歌选集，亦称十五国风。《诗经》分：“风”、“雅”、“颂”，总共 305 篇。其中“风”就占有 160 篇，是整个诗经中最

精华的部分，它汇集了西周至春秋中叶约五百多年间，出现在北方十五个国家的民间歌曲。《国风》中的民歌大多采用四言诗体。这些民间歌曲，属北方风格，其特点是：通俗易懂，内容朴素、自然而富有诗意；运用“比兴”的手法较为普遍；很自然地引向主要内容的表述。

春秋时期，楚国的民歌已经十分繁荣，战国后期，楚国的政治家、诗人屈原及其它文人，系统集中地加工整理，将楚国的民歌存留于《楚辞》的《九歌》中。譬如有《下里》、《巴人》、《阳春》、《白雪》、《涉江》、《采菱》等楚国民歌。其它作品是屈原及其它文人根据楚国的民间乐舞的形式而作。

汉代宫廷设立了音乐机构——“乐府”。乐府的任务是大规模、大范围地采集民间歌曲，乐工对其进行加工、改编、创作和演奏、演唱等等。把一些可以入乐的歌谣，称之为“乐府诗”。

汉代上层统治者普遍有写诗歌抒情怀的风气。公元前196年，汉高祖刘邦平定天下后，在家乡与父老亲友欢聚时，即兴创作演唱了一首《大风歌》，歌词是：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方？”此歌虽仅有三句，但却气势磅礴，表达了刘邦急切希望有更多的将士辅助和保卫封建一统国家的心情。汉武帝刘彻亦有反映其指挥民众堵塞黄河决口，保障农业生产和人民生活安宁事迹的《瓠子之歌》。

汉魏六朝的乐府民歌和《相和歌》，是包括在北方各地流传的原始民歌和在其基础上加工改编的艺术歌曲，以及所形成的《相和大曲》等等。

三国、两晋、南北朝时期，南方民歌中特别重要的是荆楚一带的《西曲》和江浙一带的《吴歌》。前者风格豪爽奔放，后者风格则委婉细腻。

唐代的民歌被广泛流传和应用，唐代“曲子”是人们最喜欢的曲调，而且进行了更多的加工和改编，填入多种唱词，精心处理。唐代“曲子”虽然仍出于民歌，但已经脱离了民歌最初的形式。

宋代民间曲子更加深入人心，成为多种民间艺术形式的构成基础(说唱音乐、戏曲音乐等)。文人这时也开始模仿民间曲子的形式写作歌词，形成了词调歌曲音乐。

明、清时期，大量人口流入城市，市民阶层壮大，农村新的民歌也随之大量流入城市。这些民歌被市民、艺人利用和加工，逐渐有了民歌、小曲的刊本出现。

明清时期在城镇广为流传的民歌有《傍妆台》、《山坡羊》、《驻云飞》、《耍孩儿》、《粉红莲》、《银绞丝》、《跌断桥》、《一剪梅》、《刮地风》、《太平年》、《满江红》、《岔曲》等等。许多民歌小调至今仍在民间流传，它们的产生距今已有三、四百年的历史。

二、民间歌曲与人民生活的关系

我国的民歌与人民的生活有着非常密切的关系，是人民生活中不可缺少的组成部分，也是人民生活中最亲密的伴侣。它集中反映和表达了劳动人民自己的思想感情和意志愿望。民歌里注入了他们的忧伤、悲哀和喜悦、欢乐。民歌是劳动人民的“精神食粮”，反映着劳动人民的心声。

民歌世世代代伴随着劳动人民的生活、劳动、娱乐、民俗、宗教、祭祀等活动。

在我国的一些民族中，有这样一种风俗习惯，孩子长大以后必须要向老年人学唱民歌，不会唱民歌被视为是一种不体面的事

情。有的地区和民族还将能否会唱民歌作为择偶的基本条件之一。

民歌还是人民在生产劳动中的有力助手。劳动号子常常在劳动中起着巨大的作用，它具有组织劳动、指挥劳动、消除疲劳、振奋精神等实际的功用。劳动人民时常讲到：“不打号子不起劲，打起号子抖精神”这样一些语言。

民歌还有用来传授各种生活、生产以及文化历史知识，如《对花》、《打地名》、《数蛤蟆》、《猜谜语》、《哭长城》、《梁山泊祝英台》等这类民歌，不但传授了各种知识也启发了人的智能，同时也丰富了人民的娱乐生活。

民歌中除了有娱乐性的作用之外，还有许多具有社会生活实际功用的民间歌曲，如用于教育与传承功用的民歌，在我国少数民族中，流传着许多长篇叙事诗、历史诗的民歌。例如彝族的《梅葛》、苗族的《古歌》、瑶族的《盘王歌》、哈尼族的《开天辟地歌》、景颇族的《木瑙斋瓦》、独龙族的《创世纪》、傈僳族的《木刮基》等等；用于人生礼仪功用的民歌，如傣族的《接子歌》、壮族的《十八岁歌》、以及《哭嫁歌》、《伴嫁歌》和婚礼歌曲、丧葬歌曲等等；用于祭祀驱邪功用的民歌有傣族的《祭神调》、《师娘调》、《卜卦调》、侗族的《踩堂歌》等；用于社会交际功用的民歌，壮族的“歌墟”、侗族的“玩山”、苗族的“游方”、仡佬族的“走坡”、瑶族的“放浪”、蒙古族的“敖包会”、青海、甘肃、宁夏回族的“花儿会”等。

总之，中国传统民歌的题材内容是十分广泛的，涉及到人民生活中的各个领域。其大致可以分为以下几类：

第一 反映社会矛盾的

包括诉说被剥削之苦、抨击社会时弊、歌颂人民反抗斗争等多种内容。如江苏南部、宁夏等地的《长工苦》；福建永定的《黄

连树上结苦瓜》 湖南西部的《上金寨》、《小弟歌》 陕西北部的《脚夫调》 河北的《四保揽工》 山西的《为什么穷人富人相隔千里迢迢》等等。

第二 反映生产劳动的

包括各种号子、秧田歌、放牧歌、采茶歌、采莲歌、赶脚歌等等。

第三 反映爱情生活的

包括吐露纯真爱情、抒发离愁别怨、反抗封建婚姻等多种内容。旧时中国的青年没有恋爱自由，农村姑娘用精心绣制的物品作定情信物赠给恋人。因此，像《绣荷包》、《绣花鞋》、《绣香袋》、《绣手巾》、《十绣》等这样的民歌几乎遍布全国。

第四 反映日常生活的

包括描述各种家庭关系、小女婿、童养媳、孤儿寡妇、婆媳妯娌，以及纺纱织布、裁衣做鞋、挑水做饭、育儿催眠等家务劳动和探亲串门、风俗习惯等多种内容。

第五 歌唱传说故事的

包括流传在民间的各类历史人物、戏剧、话本、神话传说、新闻趣事、古迹名胜等多种内容。歌者往往借此来抒发自己的感情。

第六 嬉游逗趣的

包括各种问答歌、游戏歌等娱乐性较强的民歌。有许多问答歌，还起着教育儿童、竞测智力、传授知识的作用。

三、民间歌曲是民族音乐的基础

在中国音乐史中，民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五大类之

间的关系，从来是互相影响和吸收的，并且是互相促进和发展的。在其中民歌产生最早，是中国传统民族民间音乐中的重要的最基本的组成部分，也是其它种类民族音乐（歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐）的基础。

民间歌舞音乐中大多来自民歌，山歌和小调作为伴奏音乐的较为多见，很多民间歌舞音乐仍以民间歌曲的形式流传至今，如云南花灯《十大姐》的曲调，就是吸取当地广泛流传的山歌曲调的因素发展而来；再如安徽的《凤阳花鼓》、湖北利川花灯中的《瓜子仁调》（又称《龙船调》）、四川秀山花灯中的《黄杨扁担》、江苏扬州的《荡湖船》、陕北秧歌中的《夫妻逗趣》、山西晋中秧歌中的《交城山》等。有的民歌虽经初步加工，具有某些舞蹈特点或曲艺音乐的情节性，但仍可看到它与原来民歌的密切联系。如内蒙古、山西二人台中的《走西口》、湖南花鼓戏中的《双川调》、山东花鼓中的《鸳鸯嫁老雕》等。

说唱音乐中也有来源于民歌的痕迹，如联曲类的曲种——北京单弦牌子曲、南阳鼓子曲、四川清音、河南大调曲子、陕西关中曲子、天津时调、扬州清曲、湖南丝弦等的主要曲牌，大多来自至今尚在当地民间流行的民歌。板腔体的曲种——河北木板大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、河南坠子等，都有明显的民歌痕迹或与民歌有密切的联系。

民歌也是戏曲音乐的基础，北宋末年在南方浙江兴起的永嘉杂剧、温州杂剧的音乐，大都是在“里巷歌谣”、“村坊小曲”、“畸农市女顺口歌”的基础上发展起来的。很多地方戏如：花鼓戏、滩簧戏、花灯戏、采茶戏以及越剧、评剧、黄梅戏等，也都是在民歌的基础上发展起来的，其唱腔也与当地民歌有明显的联系。

民族器乐与民歌的关系更为密切，民歌借助器乐伴奏丰富自

己的表现力，器乐从民歌中吸取旋律素材加以发展。有的直接由民歌的曲调移植而来，也有许多曲调是于民歌为基调或加以改编而来的。如河北吹歌就是用乐器来吹奏民间歌曲。广东音乐中的《剪剪花》、《银绞丝》、《梳妆台》等，也都是取材于民歌小调的。再如江苏民歌《茉莉花》就是被许多地方民间器乐合奏所采用，成为器乐作品的。

反过来，其它民间音乐对民歌也有积极的影响。如戏曲、说唱形成之后，其演唱、编曲技术等得到了专业化的发展，节拍、调式、曲式结构等都有了进一步的规范，这对扩大民歌的题材内容、丰富民歌的表现手段、提高民歌的表现力，都具有很大的作用。

四、民间歌曲的艺术特征

（一）民间歌曲的基本特征

1、始终和人民生活保持密切联系。民歌的作者和传唱者是劳动人民，他们通过编唱民歌传授知识、表达爱情、诉说哀愁、祈求幸福，同时也以民歌抒发感情，美化生活，记录自己的生活和历史。

2、民歌是集体智慧的结晶。其创作是在演唱、流传过程中进行的。一首民歌经过不同地区、不同时期的几代人的传唱加工，日积月累，有的脱胎为新的民歌；有的经历了千锤百炼，变得更美、更完善。如此不断发展、繁衍，使民歌具有无比顽强的生命力。

3、民歌的形式简明朴素、短小精干，易于传唱，具有鲜明的民族特征和地方色彩，在它的形式中积淀着一个民族或地区的自然的艺术美。

（二）民间歌曲音乐的特征

1、音乐织体和演唱形式。单声部民歌数量较多，在壮族、苗族、侗族、瑶族、畲族、高山族等少数民族当中亦有二声部或三声部的民歌，汉族某些劳动号子中也有领、和相迭的多声部织体。演唱形式有独唱、对唱、重唱、齐唱、领和结合等形式，其中以独唱居多。领、和结合的形式主要出现在号子、田秧山歌以及部分舞歌中。其中有的是徒歌形式（如大部分山歌、号子和小调中的儿歌、摇篮歌、谣曲等），有的仅有锣鼓伴奏（一部分田秧山歌、劳动号子和舞歌），有的有旋律乐器伴奏（如小调中的时调、歌舞音乐中的舞歌等）。

2、节拍。大体有自由节拍和规整节拍两种。前者多见于山歌和部分儿歌、吟唱调，后者多见于小调和号子。此外还有介乎两者之间的初步规整化的节拍，大多见于小调中的谣曲和一部分谣唱性的山歌。在哈萨克族、藏族等少数民族民歌中，有自由与规整两种节拍的复合形态。规整节拍中，以 $2/4$ 、 $4/4$ 等居多， $3/8$ 、 $3/4$ 、 $6/8$ 拍和混合复节拍如： $5/8$ 、 $7/8$ 等，以及更多变化的复杂节拍都可见到。在有些少数民族民歌中，节拍不仅成为歌种的特征，而且成为该民族民歌的鲜明标志，如朝鲜族、维吾尔族民歌等。

3、音阶、调式。最常见的是五声音阶、七声音阶和五声性的（即以五声为基音）七声音阶。有些地区有构成这一地区民间音乐独特风格色彩的特殊音阶。如陕西北部和中部有“清角”音和“闰”音构成的七声音阶（称为“苦音”调式）。湖南中部、东部地区有以“微升徵”和“微升商”音装饰的特殊音阶。此外，有些少数民族民歌还有自己独特的调式音阶。在汉族民歌中，微调式最多，宫调式、羽调式次之，商调式再次之，角调式最少。

4、曲式结构。大多为单乐段结构，篇幅较短小，乐句与唱词句式大多相符。乐段内各结构部分多以对称关系为基础，功能清晰。有些表演性较强的小调，常将几个不同的曲牌联缀演唱，构成二乐段的或多乐段的套曲，前者如《闹五更》，后者如《姑苏风光》（又名《大九连环》）等，它们已带有说唱音乐的表现特点。此外，许多田秧山歌和劳动号子，由于劳动条件的需要，以致篇幅较长，结构较庞大。

5、衬词和衬腔。这是为中国民歌所常用的一种特殊的歌曲表现手段。衬词最初来自语气词、感叹词或象声词等，本身具有很强的音乐性和表达感情的作用。当民歌的曲调发展受到一般唱词陈述的束缚时，便往往利用衬词使旋律得到更大的发挥。配唱衬词的片断叫做衬腔，衬腔有大有小，构成完整乐句的衬腔，称为“衬句”。

第二节 汉族民歌体裁分类及艺术特征

根据汉族民歌的音乐形态和节奏特点，汉族民歌的体裁可分为号子、山歌、小调三种。

一、号子

（一）概况

号子又称劳动号子，是一种直接伴着劳动并和劳动节奏密切结合的民间歌曲。也是整个人类文化中产生最早、历史最久的音乐品种之一。刘安《淮南子·道应训》中记述古代的《邪许》歌：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举劝力之歌也。”

劳动号子在北方称“吆号子”；在南方称“喊号子”“打号子”“叫号子”；在四川省则称其为“哨子”等。

劳动号子产生于体力劳动过程之中，直接为生产劳动服务，真实地反映着劳动状况和生产者的精神面貌。劳动号子在民歌中占有非常重要的地位，劳动号子是民间歌曲音调最早的根源和基础。

在集体劳动中，劳动号子具有双重的功用即：鼓舞劳动、调节精神，统一步伐，组织和指挥劳动的实用价值，以及劳动号子对劳动者自己的思想感情和精神面貌具有一定的艺术表现价值。其实用价值和艺术表现价值二者的关系表现为相互制约、相互排斥，又相互依存。

劳动强度越大，对劳动号子音乐表现的限制也就越大。反之，劳动强度较小，节奏的要求相对减弱，平稳的速度与缓和的呼吸，可以有较大的余力发挥劳动号子音乐的艺术表现。

（二）劳动号子的种类

不同的劳动条件、不同的劳动工种，带给劳动号子音乐以不同的特点。由于其分布甚广，不同地区的劳动号子，又具有各自的地方特色。因此，劳动号子的种类甚多，一般按不同工种分为五类即：搬运号子、工程号子、农事号子、渔船号子和作坊号子，每类可分为若干个小类。

1、搬运号子 是在用于搬运重物时所唱用的号子。搬运号子声调高亢，曲调简短，力度感很强，因工种有所不同，有的曲调明快流畅，有的曲调幽默诙谐。劳动号子的音乐特点是随着劳动性质而变化无穷。搬运号子又可分为“装卸号子”“挑担号子”“抬工号子”“抬木号子”“板车号子”等。

2、工程号子 是用于建筑、修路、开河、伐木等集体性和协

作性较强的劳动时所歌唱的号子。工程号子曲调起伏顿挫，节奏强烈，富有律动感。音乐流动性强，爽朗明快，有着急强的鼓舞作用。工程号子又可分为：“打夯号子”、“打碓号子”、“伐木号子”、“采石号子”等。

3、农事号子 是在从事协作性、节奏性较强的一般农事劳动中歌唱的号子，称为农事号子。例如“打麦号子”（亦称“打粮号子”）、“舂米号子”、“车水号子”、“薅草号子”等。

4、船渔号子 是唱用于水上航运并伴随着船务劳动而歌唱的号子，是劳动号子中最具特色的一种。这类号子的音乐丰富而富于变化，这是由于船务劳动的内容多样，江面的水路和气候情况复杂多变而决定的。例如“行船号子”（主要有“川江船夫号子”、“嘉陵江船夫号子”、“澧水船夫号子”、“黄河船夫号子”等）、“捕鱼号子”（主要有“舟山渔民号子”、“胶东渔民号子”、“河北渔民号子”等）。

5 作坊号子 是在从事一些土法生产的工场、作坊的劳动中所歌唱的号子。作坊号子是多种多样的。不同的劳动工种，有着不同的作坊号子。例如“盐场号子”、“竹麻号子”、“纸坊号子”、“油坊号子”、“粉坊号子”等。

（三）劳动号子的艺术特征

1、劳动号子有着直接、简朴的表现方法和坚定、有力、粗狂、豪迈的音乐性格。劳动号子的音乐表现方式一般都是直截了当、毫不隐晦和含蓄的，其编创者对音乐形式也不加修饰，在感情的表达上往往也表现出一种淳朴和自然。

在艰巨的集体劳动中，是不允许有丝毫的犹豫和畏缩，只有靠大家齐心合力、勇敢坚定，才能战胜一切困难。这就决定了在

劳动号子的音乐中定有排除柔弱、纤细、曲折的成分，因而就形成了劳动号子音乐坚定、有力、粗狂、豪迈的音乐性格特征，以及句幅短、无托腔，简洁明快的旋律特点。

2、劳动号子的音乐节奏源于劳动节奏，劳动节奏赋予号子音乐的律动性。劳动号子的二者密切联系，每一首劳动号子都有和劳动本身相结合的节奏，劳动方式的节奏特点决定了它的号子的节奏特点，这些节奏特点是凝聚了生活中的劳动节奏而创造出来的，它充满着浓郁的生活气息，是劳动号子的一个突出特点，也是劳动号子区别于其它民歌体裁形式的一个显著标志。

劳动节奏赋予号子音乐的基本特征是节奏的律动性，所谓“律动性”，是指在劳动号子音乐当中常常出现的、较为固定的、有周期反复的节奏型。这些律动单位不仅时值大致相同，而且常有相统一的旋律材料安排。劳动号子的节奏律动型大致有以下三种：

(1) 长律型 这种律动单位的长度相当于一个乐句。一般所伴随的劳动比较平稳，或者劳动强度较大，但间歇时间较长，节奏不太紧促，例如《下滩号子》、《采石号子》、《打重礮号子》等。

(2) 平律型 这种律动单位的长度相当于一个乐节。它所伴随的劳动速度适中，协作性较强，节奏规整，决定了这类号子音乐的节奏紧凑，曲调方整，有较强的推动力。例如黑龙江的搬运号子《哈腰挂》、湖南常德的《打夯歌》、安徽繁昌的《舂米号子》等。

(3) 短律型 这种号子器伴随的劳动速度快，节奏紧凑，每一拍就是一个律动单位。例如挑担号子《走绛州》、《姜太公独坐钓鱼台》，《川江船夫号子》中的《上滩号子》。

3、音乐材料的重复性 因为劳动号子的音乐受到劳动的限制，所以形式简朴，也不可能使用较多的音乐材料。音乐材料往

往是有规则地重复使用，这是号子音乐的又一个特点。例如《哈腰挂》，整个曲调长达 60 小节，都是由第一乐段八小节变化衍展而来的。

4、歌词创作的即兴性 劳动号子的歌词，往往是劳动者在劳动中即兴顺口编制出来的。其内容不限于和劳动直接联系的事情，亦广泛地包括有各种叙事的、诙谐的以及爱情生活的题材内容。还常有触景生情的联想和引伸。广泛地生活题材都可以作为劳动号子的歌词来使用。

5、无伴奏的“一领众和”和多种歌唱形式 劳动号子的演唱形式多种多样，有独唱、对唱和齐唱，但是，无伴奏的“一领众和”的演唱形式，则是最常见的、最基本的歌唱方式。号子的领唱者就是劳动的指挥者，指挥者用他富于号召性的歌腔来指挥众人的劳动，而大家则以坚定有力、节奏性较强的劳动歌声与领唱者相互应和。领唱与和唱的交替进行，促进了集体劳动者之间的情绪交流，加强了行动的一致性。领唱部分常常是号子唱词的主要陈述部分，音乐灵活、自由，有呼唤、号召的特点；和唱的部分多是重复词或是衬词，音乐较固定，变化少，节奏性强，常以固定的节奏型重复进行。

劳动号子演唱中领与和的结合方式主要有三种类型：

(1) 交替呼应式 在劳动号子的歌唱中，领与和交替进行。通常来讲，劳动的节奏紧张，速度较快，领与和的交替就比较频繁；反之，领与和的交替就比较从容、稳健。

(2) 重迭式 在劳动号子的歌唱中，领与和相重迭，形成两个或；两个以上的声部。往往在比较紧张、激烈的劳动中多有使用。

例 《川江船夫号子》中的《过滩号子》。

(3) 综合式 有一些劳动的过程较为复杂、变化多，就出现了

以上两种类型的综合使用的情况。例如《哈腰挂》等。

6、曲式结构的简朴性 劳动号子的曲式结构一般具有以下两个特点：

1、简单。音乐句式较规整，具有方整性（除有时领唱的曲调较自由外），常为平述性和对应性段式。

2、乐段独立性不强。因为劳动时间的持续，劳动号子需要常时间地反复演唱下去，因此，段落感不强。在通常情况下，劳动号子的结束比较自由，只要劳动一结束，劳动号子就会立即停止演唱。

二、山歌

（一）概况

山歌产生在野外劳动和生活之中，是劳动人民用以自由抒发感情的民间歌曲。

山歌多在空旷的野外演唱，不受劳动动作的限制，演唱者可以无所拘束地抒发内心情绪。所以山歌的音乐节奏一般都比较自由，音调比较悠长，声音高亢、嘹亮，较多使用自由延长音。

许多山歌在曲首之前加上呼唤性衬词、衬句，它既能抒发感情，又具有山歌的特点，还常常给山歌音乐带来显着的地区和民族特色。

山歌的形成有两条途径：

1、在山野劳动生活中直接产生的。在空旷的山野或某些特定的功用时，为了表抒感情，为了特定的需要而产生的某些抒情性、实用性的曲调，经过一定时间传唱的磨练与加工，逐渐形成了山歌。

2、从小调转化而来。有些小调歌曲在山野劳动生活中唱用，使它逐步具备了山歌的某些特征，转化为山歌体裁。

山歌主要有抒发感情，倾诉、宣泄郁结在心头的愁闷，提神散闷、消除疲劳，以及在野外交际、联系和吆喝牲畜的功用。山歌的音乐坦率、直露、热情、奔放。山歌的内容广泛，歌词带有即兴性。山歌的曲调地方色彩鲜明，更接近于自然语言形态。

我国各地区、各民族的山歌，有自己习用的民间称谓，即所谓的“歌种”。例如陕北的“信天游”，山西的“山曲”，内蒙的“爬山调”、“牧歌”，青海、甘肃、宁夏的“花儿”，湖北的“赶五句”，四川的“晨歌”、“扬歌”，安徽的“慢赶牛”、“挣颈红”，云南的“调子”，苗族的“飞歌”等等。

（二）山歌的种类

山歌可分为一般山歌、田秧山歌、放牧山歌三类。

1、一般山歌 一般山歌是山歌中最基本、最典型的一类，集中并单纯地体现了山歌体裁的基本特征。一般山歌主要有西北地区的信天游、花儿、爬山调、山曲和南方的兴国山歌、柳州山歌、温州山歌等。

（1）信天游（亦称“顺天游”）。主要流行在陕西的北部和与其接壤的宁夏、甘肃的东部、山西的西部以及内蒙古的西南地区。信天游的音乐由上下两乐段构成，唱词并无严格的规定，但往往比较对称。其主要内容为爱情和诉苦两个方面。传统信天游的曲调大约有一百多种。

（2）山曲（亦称“酸曲儿”）。主要流行在山西西北部、陕西北部榆林地区和内蒙古西部一带。山曲的音乐结构由上下两乐段反复而构成，上下句的前半曲调常常相似，有时两句只是在尾部