

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

※※
※※
※※
※※
※※
※※
※※
※※

试论“花儿”①曲令的民族属性及其他

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

喬建中

一九八四·三

我国甘、青、宁交界地带，古称“陇右”^②。元、明之际，这儿陆续有回、汉、撒拉、东乡、土保安、藏、裕固等民族相继定居，形成了大西北的一个特殊的多民族杂居错处之地。伴随着这一历史进程，当地产生了一个独特的民歌品种——“花儿”。几个世纪以来，在各族人民丰富多彩的歌唱活动中，“花儿”扎根发芽、争芳吐艳，被誉为反映广大人民群众社会生活的“百科全书”。

同其他地区的民歌相比，“花儿”有两个显著的特征。其一是流传背景复杂，即它长期用当地的汉语方言传唱于上述诸民族中间，而不仅仅是为其中某一民族所独有。其二是称谓特殊。它的所有不同的曲调，都有特定的标题，并一律缀以“令”字，如“河州令”“水红花令”等。这两个特征，对于“花儿”音乐的流传、变化、风格特色，特别是对它的曲调的民族属性等产生了重要的影响。本文想就此提出个人拙见，以就于“花儿”学界。

一、“花儿”曲令的民族属性

民歌，是特定民族社会生活的产物。因此，民间歌曲的头一个鲜明的属性，就是蕴含在旋律中的那种风格特色，它是该民族人民精神、性格的直接体现，也是不同民族间音乐互相区别的重要标志。不过，流传于单一民族聚居区的民歌，其音乐风格的民族属性都十分明了。如汉族的“信天游”、侗族的“大歌”、蒙古族的“长调”、彝族的“海菜腔”等。它们可能因为传播地区广而在曲调风格上有地域差别，但就其整体而言，却都具有各自单一的民族属性。某些民族杂居地区，也有不同民族之间互相传唱对方民歌的现象，但大多属于“学唱”性质。如桂、湘、粤交界处，瑶族群众有时模唱汉族山歌（他们称为“官语山歌”），演唱时，虽然也局部地改变了一些味道，但原

民歌固有的民族特点，仍然鲜明地保留着。

“花儿”与上述情形颇不相同。如前所述，它是在六、七个民族长久共居一地，互相亲密交流的历史背景下形成的。一方面，在大致相同的地理环境的制约、影响之下，各民族的生产方式、生活习俗较为接近；六个民族中，有四个信奉伊斯兰教^③；虽然大都有自己本族的语言但汉语成了他们之间来往的主要媒介，凡此，都为在这样的多民族地区形成一个共同的民歌品种创造了前提。“花儿”也的确从各民族的文化、精神中吸取了营养。但另一方面，上述诸民族的历史渊源、文化传统、心里素质之间的殊异毕竟是在存在着的。特别是回、汉、撒拉、土族之间，似乎更为明显。这，当然会有形无形地浸入“花儿”的各种曲令中。正因如此，就使“花儿”各曲令的“族籍”，也即民族属性问题，表现出一定的复杂性和特殊性，并成为民歌研究中的一个十分有趣的课题。

那么，所谓“复杂性”“特殊性”，究竟指什么而言呢？我们知道，“花儿”音乐蕴藏十分丰富，不同的“令”调至少在六、七十种左右。从它们的流布情形看，多数在整个“花儿”流行区的各民族中传唱，只有一少部分有它们各自的传唱民族和地区。而从风格特色来看，它们至少可以分成四种类别。也就是说，大多数曲令并没有因为它广泛传播于各民族当中而形成统一的风格。相反，不同类别间的曲令，都有它们自己的风格规范。如果这种现象发生在单一民族聚居区，我们完全有理由把它归结于地域因素的影响或艺术表现的需要。但对“花儿”来说，却必须着重考虑民族这个因素到底在其中居于何种地位，它对各曲令的民族属性起了什么作用，问题的症结也正在于此。

我们首先分别研究一下四种曲令风格的具体表现。

第一类数量最大、流传最广，是“花儿”曲令的主体。其中，《河

州大令》《二令》（见篇末例一）《三令》《水红花令》《系马儿令》

《白牡丹令》《门源令》《上山令》《保安令》《川口令》《古鄯令》等是最有代表性的。它们虽普遍流传，但更集中在甘肃的临夏、广河、和政、永靖、积石山、青海的门源、乐都、民和、湟源及宁夏的固原、西吉等地；它们虽受各民族欢迎，但主要是在回、汉以及保安、东乡四个民族中传唱。从旋律形态而言，这种类别最突出的特点就是经常采用一种以“徵”音作中心，以商、羽为骨干的五声或六声音列形成（见例一尾）。由此构成的音乐语言，具有一种粗犷、奔放、悠远而又深沉的高原特色。在最近出版的一些“花儿”选本中，这类曲令大都归为“回族令”。其理由是，当地回族是主体民族，这些曲令基本上反映回族人民的精神气质。这种划法是有根据的。但必须附以说明：它们同样也属于汉、保安、东乡等民族。因为相比之下，这四个民族有更多的联系。同时，上述曲令在汉、东乡、保安各族的歌唱生活中也同样使用得相当普遍。鉴于此，我以为第一类花儿曲令可以确认为：具有回（汉、东乡、保安）族风格的“花儿”曲令。

第二类曲令主要包括《撒拉大令》《孟达令》（见例二）《清水令》《斜尔科令》等。其中一些令调流行较广，但大多数集中在青海循化、化隆及甘肃积石山等撒拉族聚居地。与上一类不同，它们多半采用以“羽”为中心，以商、角为骨干的音列形式（见例二尾），这成了该类风格的突出标志。同时，它们使用各种三拍子的情形也较第一类更普遍些再者该类的衬词衬句中偶而也夹用一些诸如“美尼格刀德”“斜尔科”等藏语、撒拉语，更加强化了它的民族特点。在这些因素的影响下，使该类曲令具有内在、拙朴、富有歌唱性的特征。总之，由于传唱民族、地区都有所限定，所以，这类曲令的民族属性也就鲜明而单纯。我们可以明确地称其为：撒拉族花儿曲令。

第三类曲令主要包括《杨柳姐令》《黄花姐令》《梁梁儿上来令》《好花儿令》《联手令》（见例三）等。它们主要流行于的青海互助土族自治县为中心的土族聚居区。该类大多数曲令常以商、微五声调式作为旋律构成的基础（见例三尾）。它们不象上两类那样广泛使用四度音调，而更多地以级进的旋法和句尾大幅度的滑音来显示自己的特色。这类曲令的基本特色是单纯、明朗而又飘洒。它们也具有单一的明确的民族属性。一般称其为：土族花儿曲令。

第四类花儿曲令仅包括《莲花山令》和《扎刀令》等两支。它们的流传也仅限于甘肃的康乐和岷县。这里是一个纯汉族聚居区。虽然曲令屈指可数，但在“花儿”音乐中，它们代表了一个重要分支，又称“洮岷花儿”。其中《扎刀令》（见例四）使用加“清角”的六声音阶，“商”是稳定的结音（见例四尾）。由于习惯上采取“尖音”（假声）唱法，虽然音域不宽，但音乐个性十分强烈、粗放、苍然，听来动人心魄。《莲花山令》与它差别较大，属于同一曲令“族群”间的地域性差异。这类曲令，具有当地的汉族风格特色，无疑应属于汉族“花儿”曲令。

显然，仅从上面的粗略描述及所例举的四个典型的曲令谱例中，我们已经能够感受到四类风格的差异程度了。问题的复杂性恰恰在这里：从民歌体裁分类学的角度来看，它们都叫“花儿”，有一些共性，属于同“种”；但若从民族学的角度而言，它们又有各自的风格，而且这种风格的不同已经超出了曲调与曲调间的差异，而是由各自的“族籍”造成的。也就是说，我们从直觉上感受到的那种“表象”上的不同，实质上是导源于传唱这些曲令的不同民族的历史的、文化的传统。正是因为这个基因，才使“花儿”的数十支曲令并未形成统一的、只属于某个民族的音乐特色。相反，它们在基本上保持“花儿”

曲令的一些共同特征的前提下，通过各族人民歌唱实践的磨研，分别形成了四类风格，归属于当地的六个不同的民族。这样，我们就可以说：从整体而言，花儿曲令的民族属性具有一种多重的特征。也正是这种多重性，才导致了另一个特殊的结果：同一民歌品种中的曲目产生了不同民族的分支。这是在当地多民族杂居的特殊环境影响之下，民歌文化中出现的十分独特而有趣的现象。它在我国其他地区，的确是很少见的。

由此，我们还可以得到另一个启示：“花儿”传播区内的各个民族，虽然长期杂居共处，相互影响，广泛吸收，甚至在唱“花儿”时暂时放弃了本民族的语言，但这一切并没有引起这些民族在更长的历史中逐渐积淀而成的传统音乐思维习惯和体现这种习惯的音乐语言的消触。相反，正如他们的民族性格宗教信仰、风俗习惯没有因为同他民族交流而随之改变那样，他们固有的音乐思维方式也完整地保留着，并在他们各自所喜爱的那一部分“花儿”曲令中得以充分的体现。或者说，他们是用“花儿”的“外壳”，铸入本民族的音乐细胞。事实证明，在某些多民族杂居地区，各族人民在物质生活和精神生活领域内的相互学习、广泛吸收是一种客观存在，它必然会推动社会的前进和文艺的繁荣。但是，这种吸收、交流是有条件、有限度的。它取决于社会结构、宗教信仰乃至心理素质的变化程度。只要这些因素不彻底改变，民族间的吸收和交触也就不是无限度的。“花儿”曲令中民族属性的各个有别，正是上述规律的生动反映。同时，它又说明在影响民歌风格特色的各种因素中，民族传统是一个稳定而又强烈的基因。任何一个民族的歌唱实践，不管其形成于何种环境，总是深深地植根于本民族的社会生活的土壤之中。处于杂居地区的各民族，可能在交流中相互接近，但绝不会完全失掉自己的民族习性。

也许有人会问，“花儿”在六、七个民族中流传，但为什么有些民族形成了代表本民族音乐风格的曲令，有些民族反而没有呢？原因是多方面的，我想至少有以下几点：

1. 回族，是这一地区居民的主体。“花儿”在他们当中流传的历史也较悠久。群众性的歌唱活动（包括规模巨大的花儿会）有广泛、深厚的基础。这正是形成本民族曲令风格的前提和条件。不过，由于汉、东乡、保安族同回族在某些地区的社会生活中有更多的交往，故而，我们不能断定第一类花儿仅属于回族而与其他三个民族无关。至于是否可以再细分，还须做深入研究。

2. 撒拉族、土族分别居于“花儿”流传区的“边缘”，并一向相对集中。这就使它们较少受到普遍流传的回、汉“花儿”的影响，反而能从本民族或与他们的历史渊源更近的民族的传统音乐中吸取营养。因此，土族“花儿”曲令与土族民歌的其他类别有近似的风格；撒拉族“花儿”则同藏族民歌有某种内在联系。至于汉族的“洮岷花儿”，也由于处于相对独立的地域，况且渊源有自，演唱形式、方法及唱词结构等均与前三类“花儿”不同，其风格的殊异和民族属性的鲜明就更可以理解了。

3. 相反，东乡族聚居地区离回、汉“花儿”的传播中心之一——甘肃临夏（即河州）太近，也缺乏较丰富、广泛的歌唱实践。同时，在历史上，它同回族有更亲近的关系，一度被称为“东乡回”；保安族形成的历史较短，人数又少。因此，他们以往所唱的“花儿”曲令，多数与回族花儿相同。至少在目前还未形成属于本民族的曲令风格。至于裕固族、藏族，情形更是这样，把他们包括在传唱“花儿”的民族内，是因为他们在同上述民族交往中偶然也演唱某些曲令，或参加

附近的“花儿”会。但在更多的场合，他们还是习惯演唱本民族的传统民歌。可见，在同样的背景下，是否能产生代表本民族风格的“花儿”曲令，又取决于各民族的历史、地理、歌唱实践等条件，绝不能一概而论。

最后，笔者以为，既然“花儿”曲令的民族属性是多重的，那么，就应首先从分类学上解决它们的民族归属问题。为此，笔者建议将“花儿”曲令划作上述四类，即：回、（汉、东乡、保）族花儿曲令；撒拉族花儿曲令；土族花儿曲令；洮岷（汉族）花儿曲令。某些曲令如确实难以判断，不妨存疑，暂划入其他类。

二、“花儿”曲令的体裁属性

以往，一种较流行的看法认为：花儿是一种山歌体。这一方面是因为它主要流行于山野户外，同时，在众多的曲令中，几乎有半数以上都具有节奏自由、歌腔舒展，结构不规整的特征，确实是典型的山歌体。特别是一部分被称做大“花儿”的令调，如《河州大令》《二令》《撒拉大令》《保安令》《系连手令》等，它们的音域宽广、气势奔放，旋律起伏较大，山野之味更浓。显然，这部分曲令的体裁归属是毫无疑问的。但是，不少同志已经注意到，随着“花儿”的流传、变化，它的曲令中逐出现了一批在音乐性格上与上述大“花儿”很不相同的令调，例如《晶晶花儿令》（见例五）、《白牡丹令》《二梅花令》《六六三令》《哧哧哧令》，它们的节奏规整，结构短小，衬句拖腔不多，音乐的起伏较小。而且比起大“花儿”来，即兴性显著减少。在“花儿”曲令中，它们已构成另一个类型。为了与“大花儿”区别，我们暂称之为小“花儿”。就总体特征讲，它们是具有小调体裁特点的“花儿”。

此外，还有一种在篇幅上介于大、小“花儿”之间的中间性曲令，如《系马儿令》《下四川令》《上山令》（一作《脚户令》）《水红花令》《大眼睛令》等。它们的节奏已趋于规整；曲体较小“花儿”长大；衬句完整，甚至有较充分的展开；旋律进行流畅而舒展，既有很强的抒情性，也交 着某种叙述性。艺术表现较大“花儿”更内在、含蓄。它们既在“花儿”会上用于对歌场面，但也可在人们赶路行进时自吟演唱。同时其旋律轮廓也有相对稳定的倾向。

总之，若按目前对民歌各类体裁的特性衡量，笔者认为不能把所有“花儿”曲令一律视为山歌体。而应当根据它们各自的特性一分为三。即使我们不把后两类硬性划出去，但在论述花儿曲令的体裁属性时，一定要明确指出这一现象。这正如不能因为回族“花儿”曲令是花儿音乐的主要部分就否认撒拉花儿、土族花儿曲令的存在一样。大“花儿”高亢、奔放的格调使它在我国民歌中独放异彩，但中、小“花儿”的形成，却使得“花儿”艺术本身更加多姿多彩。类似“花儿”这样一个大歌种，在体裁属性方面出现这种较为特殊而纷杂的现象是毫不足怪的。在民歌各种体裁之间，从来不可能一刀切开，划出一个绝对的界线，相反，体裁之间的交叉、串用，则是一种较为普遍的现象。

至于为什么会在本来是山歌体的“花儿”中产生某些具有其他体裁性质的曲令，我想首先还是因为“花儿”的传播地区广大、民族众多。这就必然使它的曲令来源有了多种渠道。各民族人民在歌唱活动中运用这种形式时，往往会于无意之间向本民族的传统民歌中吸取营养，或移植，或部分吸收，或再创造，左右开掘，多方借鉴。长此以往，“花儿”曲令的“家底”，便积愈富，也难免愈积愈杂。如目前已广泛流行的《咛唧唧令》，原本是一首劳动号子。在不断的流传中，

它不仅在小调中出现，也加入了“花儿”曲令的行列。这似乎是民间音乐各类别中相互吸收的规律之一。其二，“花儿”已成为当地各族人民音乐生活中最普遍、最重要的艺术形式。随着它的发展，它的演唱场合、方式也在不断地多样化：有成千上万人参加的大场面；也有三、五一群的小“歌摊”；还有一个人在山川里行走、放牧时的低吟自唱。适应着这些不同的歌唱实践的需求，不同结构规模不同音乐个性的“花儿”曲令，自然也就应运而生；其三，“花儿”所反映的社会生活内容极为广泛，有的需要漫声长节，引吭高歌，有的又要求轻松自如、清丽宛转，或者还有别的表达方式。传统“花儿”中，把唱词分成“本子花”和“散花”“草花”等，正说明唱词本身对音乐也有体裁方面的多样性要求。正因如此，“花儿”曲令在体裁属性方面表现出的复杂性、交融性，也就有其实践性的基础和根由了。

三、“花儿”曲令的规范性和灵活性

前文说过，花儿曲调的特殊称谓——令，对其流传、变化产生了积极的影响。而且，这在我国其他地区的民歌中也未有所闻。大概正因如此，它引起了人们的广泛注意。有的同志特别把这种称谓同元散曲中的“小令”联系起来，并在结构、格律方面加以比较研究，由此得出“花儿”产生的时代不晚于元代的结论。这作为探究花儿历史渊源的一说，自然有某些价值。只可惜缺乏更充实、确凿的史料，因而还未获得“花儿”研究领域的承认。

笔者在这一地区采访时，也曾就“令”字称谓请教过当地的花儿唱家。据著名花儿唱家朱仲禄说，在本世纪二、三十年代，河州和保安一带，民间把“花儿”曲调简称为“唌”（音 Lei），如果哪位唱家声情并茂，听者就称赞他：你这个唌拉得好！如此看来，“唌”

与“令”就有点音异而义同了。由此，又使我们有可能推测“令”字称谓的来源：一是当地的“唛”即“令”的方言读音；二是某些“花儿”的采集者也曾直接听到过“唛”这一民间称呼，但又嫌它生僻，或不够“雅”气，于是就以“令”换“唛”，取而代之。之后，由于不断传播、沿用，加上印刷品的作用，“令”字也就名“正”言顺，成为“花儿”曲调的“官”名了。我觉得，后面一种推测，有可能更接近事情的原貌。当然，这并不是要全盘否定某些以“令”为依据研究“花儿”起源的同志的成果，也不是要翻“令”字的案，主张回到“唛”的俗称上去。恰恰相反，我以为任何一种民歌称谓，只要它已为当地广大歌手所接受，它也就有了天然的合法性。事实上，“令”字称谓在今天的“花儿”传唱地区的通用，已经证明各族群众通过自己的歌唱实践所作出的选择，这本身就是科学性的体现。

那么，“令”字称谓对“花儿”音乐的发展、变化起了什么作用呢？我们知道，民歌的流传，自古以来就带自发性、即兴性。但不管怎样，当一个民族、一个地区的民歌音乐有所积累之后，总要逐渐形成某些为本民族、本地区人民所熟悉的基本腔调。它们是人们进行再创造的依据。对这类基本腔，群众最初只是口耳相传，并没有想到要给它们起什么专名或标题。但随着这些基本腔调在实际音乐生活中的广泛使用，人们往往会根据它们各自的使用场合、特定的衬词、流行地、演唱者的身份等，给它们加上一个专门的称呼，以便同另外的腔调相区别。实质上这便是民歌的标题。当然，某些标题是概括性的，如××调、××曲、××歌。有些则是具体的。在一些体裁中，运用专称的现象较普遍，如城市小调，多数有自己的特定称谓，甚至以“曲牌”形式出现。而在山歌、号子等体裁中则少得多，因为它们的即兴性和灵活性均胜于前者。从民歌的发展过程来看，各地、各族、各

民歌品种中的基本腔调一旦有了专称之后，其旋律轮廓就逐渐趋于相对的稳定，而不总是处于游移状态。这就为广大歌手对其进一步加工提高，逐渐删掉某些粗糙的、非本质的因素，使之更加概括、精炼等创造了前提。因此，从总的方面看，我以为民歌曲目专称（或标题）的产生是它更加成熟的体现。

“花儿”原属山歌体，但它的曲调却一律使用以“令”为系统的各种标题。这就使它在姊妹歌种中独树一帜。更值得注意的是，正是由于较长期地按特定令名称呼各种曲调，这就使几十种“花儿”曲目彼此相对独立，特性也日益鲜明。例如《大眼睛令》，显然是因为结尾衬句“我把我的大眼睛想着”而得名。但我们今天听起来，它的旋律中恰恰也蕴含着标题所揭示的那种感情和形象。这样，名、曲、词三者互相依存，相得益彰，加强了全首民歌的完美性。同样的例子还有一些。它们的产生当然还有更复杂的背景，但特定的标题——××令，对于流传过程中的进一步加工、发展的作用，也是不可忽视的。又如现在已经为群众承认的《河州大令》《二令》《三令》，这里并不仅仅是个数字的信息，而是表明了数字背后的曲调系统。如果不使用它们，必然会给人们的歌唱实践带来不便，也会影响这些令调的更加广泛的传播。

其次，使用“令”字称谓否，各个“花儿”曲令的基本结构，衬词衬句的位置、嵌入方法，以至旋律面貌就相对地稳定下来，表现出一定的规范性特征。这就为各地各族歌手学唱并进一步即兴创造提供了一个基础。使最初的那种自发性有了一定的制约。

第三，“令”字称谓使各种花儿曲调进一步系统化、整体化，并给“花儿”研究者提供了从音乐学方面分类的依据。举凡以地名、族名称呼者即表现它们主要的流传范围和民族同时，也是暗示了各族

各地“花儿”音乐风格的典型例证；凡以花名、人称名、衬词名称呼者，则可以揭示出当地方言的独特性和“花儿”使用衬词衬句的多样化方式；凡依数字顺序称呼者（大、二、三、四），又表明它们是本属一族一地，一种风格，只是结构规模和音乐个性上有所区别的一套曲令。凡此，都是“花儿”曲令的规范性的直接体现。

那么，“令”字称谓对于“花儿”曲调的这种规范作用是否妨碍或限制了广大歌手在歌唱活动中的即兴创造了呢？没有！这里说的规范性，仅包含“大体趋于一致”的意思。它仍然为歌者充分发挥自己的创造才能留下很宽广的余地。同是一个令调，歌手既可以局部地把歌腔提高或降低，拖长或缩短，也可以临时加进铺垫性的衬字以及某些装饰性的滑音。我国民歌流传中的“十唱九不同”原则，在“花儿”中仍然普遍实用。限于篇幅，本文只举《河州三令》的首句为例。从中可以看出不同歌手在演唱同一令调时灵活通便的处理。其实，这不过是三位歌手的三种唱法的记录。严格地讲，民间的每个“花儿”唱家在实际演唱时，都会程度不等地表现出他们的独特之处。（见例六）不过，我们同时会发现，这首令调的三种旋律之间，又有相当多的一致性，很明显，这正是歌者们受到上述规范性“制约”的结果。

还须指出的是，各类“花儿”曲令在演唱中灵活性、可变性并不完全一样。一般来说，凡属大“花儿”以及在当地“花儿会”上经常使用的基本令调如《河州大令》《三令》《撒拉直令》《保安直令》等，其即兴性就强些，可变性也大一些。但多数小“花儿”，由于它们结构严紧，规范性更强，因而除了在艺术表现方面有所发挥外，曲令自身的可变性就大大减少了。

灿夺目的“花儿”曲令，是我国民歌艺术的瑰宝，它蕴含着极为丰富的艺术特色。本文仅就几个带有普遍性的问题作了初步的探讨。

恳切希望“花儿”同好批评指正。

注：1.“花儿”，原来专指流行于甘肃康乐、岷县一带的山歌。流行于甘肃临夏地区、青海东部农业区的山歌，当地群众均称为“少年”。自本世纪二、三十年代起，一些民间文学工作者用“花儿”取代“少年”后，这一称谓逐渐成为以上两种山歌的总称，也渐渐为当地群众接受。本文中的“花儿”，就具有这一广义性。

2. 详见《辞海》（缩印本）428页“陇右”条。

3. 指回族、撒拉族、东乡、保安族等。

例一、

月亮偏西了

1 = B $\frac{3}{4}$

(河州二令)

2 $\underline{25}$ | 5 5 | 6 $\underline{12}$ | 2 — | 2 — | 2 — 6 |

月 亮 偏(呀) 西(着) (哟)

(62 $\underline{32}$ | 2 $\underline{25}$ |

睡 着的阿(呀) 哥(哈) (哟)

2 $\underline{25}$ | 5 $\underline{56}$ | 5 — | 5 — | 5 — 0 | 5 $\underline{61}$ |

天(呀) 快 亮 3 (呀), (哎哟)

摇(呀) 醒(呀) 3 (呀), (哎哟)

2 2 | 2 2 | 5 2 | 2 | 6 | $\underline{12}$ | $\underline{12}$ | 6 |

天(呀) 快 亮 3 (么), 架 上 的(你) 金(呀)

摇(呀) 醒(呀) 3 (么), 下 地 的(你) 时(呀)

$\underline{25}$ 6 | $\underline{65}$ 5 | 5 — | 5 — | $\underline{5\vee}$ 0 ||

哟 儿 叫(呀) 3 (呀)(哟) (呀);

候 儿 到(呀) 3 (呀)(哟)

5 $\underline{61}$ 6 | $\underline{12}$ 2 2 | 2 $\underline{25}$ | 5 1 | 6 $\underline{12}$ | 2 $\underline{12}$ |

[唉 哟 我 的 亲 呀 阿(呀) 哥 呀](哟) 下(呀)

2 16 | $\underline{61}$ 6 | $\underline{25}$ 6 | $\underline{65}$ 5 | 5 5 | 5 — || (2-5)-6-1-2-5)

地 的 了 时(呀) 候 儿 到(呀) 3 (呀)(哟)。

(朱仲禄 演唱)

四月山上的盐天路

(孟达令)

$\dot{3} \cdot | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}$ $6 | \underline{\underline{6}} \cdot | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{3}} \cdot | \underline{\underline{3}} \cdot | \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{0}}$

哎 哎 月吧
哎 哎 尔妹是

$\underline{65} \quad \underline{35} \quad \underline{5} \mid \underline{21} \quad \underline{21} \quad \underline{2} \mid \underline{3} \mid \underline{3} \quad \underline{32} \quad \underline{16} \quad 0 \mid \underline{53} \quad 0 \mid \underline{33} \quad \underline{35} \quad \underline{66}$
 山上釣 (哎 哟) 盤天 的 路, (哎 呀) 它 高的
 海底軍的 (哎 哟) 紅珊 (哟) 珊, (哎 呀) 它 深的

6 1 2 3 | 6 5 3 5 3 | 2 1 2 3 | 2 3 2 0 2 1 | 6 5 6 | 5 3 0 ||

很(呀), 走不 到 (哎 哟) 天 河 的 口 里 (呀 喂);

很(呀), 捞不 到 (哎 哟) 阿 哥 的 手 里 (呀 喂);

$$[3-(5)-6]-1-2-3-(5)6]$$

仲禄 编订、演唱

建中根掘录音打谱

例三

高兴着由不得了

$$1 = D^{6/8} 5/8$$

(采蓮手令)

$\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \quad \overset{\curvearrowright}{2 \cdot} \mid \overset{\curvearrowright}{2 \cdot} \underline{3} \checkmark$

(就我们那)五峰(岐)山上的(啥哪)

55 5 6 5 | 61 23 | 56 53 5 3 23 56 | 5 61 23 3 |

(西若)云起(呀)

來，(吶)北山的頭(哎)上

55 5 6 5 5 | 6 1 2 16 6 | 5 5 | 1 6 1 6 56 5 |

(西若) [尔连的手] (噢) 雨 (呀) 来 (西) (就我们哪) 不 见

6 56 5 6 | 1̇2̇3̇ 2̇ 2̇. | 2̇. 3̇ | 55 5 6 5 5 6 |

纳花儿 (哈 哪) (西诺) 我可(哟)呢(呀)

6̇1̇ 2̇ 1̇. | 65 56 53̇ 3̇ | 2̇. 23̇ 56 | 5 6̇1̇ 2̇3̇ 3̇ |

3 (西)[就尔连手听 哪] 高兴着(哎噢 哎)

3̇. 3̇. | 1̇5 65 55 | 1̇2̇3̇ 1̇6 6 | 5 . | 5̇. |

(就由不得 (哎 呀) 3

5 . 5 . || [2-3-5-6-1̇-2̇-3̇]

(啊西)。

土族 东明寿等唱

建中 记录

例四

扎刀令※

0 6̇ 2̇3̇ 6̇ | 2̇ — | 3̇2̇ 1̇6̇5̇ | 4̇5̇ — | 6̇ 1̇2̇ 6̇ 2̇ |

啊儿啊儿 众乡 亲 把油 添在

6̇5̇ 4̇5̇ | 6̇5̇6̇ 4̇2̇ | 4̇2̇ 1̇2̇ || (下略)

(哟) 灯盏 (哎) 里 (呀),

[1-2-4-5-6-1̇-2̇-3̇]

※ 全曲应用假声演唱

李荣科 唱

刘尚仁等记