

迷胡清曲剧选

音乐



音乐出版社

序 言

我爱迷胡，也爱别的民间小戏——爱它们的剧本，更爱它们的音乐。很久以来，我便想：如果能结合剧本，将它的音乐完整地记录下来，一定很有意义。这种资料，无论对于理论研究抑或对于新歌剧的音乐创作，都将非常有用。我自己也乐于尝试这项工作。本书就是笔者近几年来学习迷胡、尝试这一工作的初步结果。

迷胡流行于西北广大地区，深为当地人民喜爱，是属于牌子音乐一类的地方民间音乐（民间小戏）；它具有民歌的因素，也具有说唱和戏曲的特点，可以说是一种由民歌、说唱到戏曲的过渡形式。

民间多称迷胡为“曲子”、“清曲”或“迷胡子”，一般人也有称作“郿郿”的。据说因陕西郿、郿二县“曲子”的著名而来。此说其实不大确切。郿、郿二县诚然有“曲子”流行，但比起东府二华（华县、华阴），无论从流行广度或演唱水平来看，都还相差很远；陕西人称二华为“迷胡窝子”，也可略见一斑。迷胡音乐娓娓动听，有着优美、抒情、迷人的音乐魅力。民间所称“迷胡子”的主要含义，就是指的这种音乐具有迷人的力量，因而还是用“迷胡”这个称呼比较贴切。

迷胡有两种主要的演出形式，即“地摊子”和“高台戏”。前者又称“板凳曲子”或“坐唱迷胡”。这种形式比较自由，农村中极为普遍，过去的农闲季节或农民家庭“过事”（如生辰喜事等），五六人坐在一起，不要大锣大鼓，不用化妆，弹起弦子就能唱（无念白）：可以唱民间社会生活中的小故事，也可以唱历史传说中的故事；可以表现幽默、风趣的格调，也可以表现豪壮、悲怨的情绪。后者即舞台剧，唱、白、舞合一，能表演情节更为复杂的事件。这种形式规模较大，没有前者普遍，但仍为群众热爱。迷胡舞台剧大约是清代发展起来的，剧目多采自相邻的梆子戏，（或将它稍作改动）配以迷胡音乐（加了大铜器并借用或改编了梆子戏的散板音乐）成为自己的剧目；也有用“地摊子”的剧本加工制作而成的。

本书入选的五出小戏，都是“地摊子”形式的剧本，原拟命名《迷胡清唱剧选》，为避免同欧洲沿用的“清唱剧”这一术语混淆，故改称《迷胡清曲剧选》。这里所谓“清曲”就是清唱迷胡的意思。这五出戏所包含的内容虽少，某些地方甚至还有值得研讨或批判之处，然而它们在民间广为流传，深受群众喜爱，其中的《五更鸟》、《古城会》、《刺目劝学》等更是妇孺皆知，脍炙人口的杰作。这些作品，特别是音乐方面，值得我们学习的地方很多，望读者们多予注意。

迷胡音乐是由单个曲调连接和組織起来的，这种连接通常称作“套曲”。迷胡套曲并非漫无章法，仍有其特定规律。比如：起腔《月调》，总以《月尾》终结；起腔《背宫》，总以《背尾》终结；起腔先“背”后“月”，总以先“月”后“背”终结。这种规律在坐唱形式中非常严格，很少例外，但在舞台剧中就不绝对如是了。这一规律的存在，其实是自然的，它可使全剧的音乐有联系、有呼应，给人听觉上以完整的印象，用专业的話說，就是曲体结构有层次。可见，民间音乐家们也是很懂得音乐结构的完整性的。然

而他們并不把它当作死框子来束縛音乐的表现力，舞台剧中的灵活使用就是例証。中部的曲調連接，虽无一定准則可循，但仍有基本要求：既要注意曲調本身的情感表现，音乐上又要連接得自然。曲終过門常常起着連接音乐的桥梁作用。

艺人們讲：迷胡中有七十二大調。話虽不可确信，但言其多的精神是不錯的——迷胡曲調的确很多。这些曲調有些是民謠体的，如：《采花》、《銀紐絲》、《剪剪花》、《五里堆》等；有些是戏剧化或接近戏剧化了的，如：《背宮》、《五更》、《西京》、《长城》等；还有富于朗誦性类似說唱性的調子，如：《一串鈴》等。即便是前者，也还不能和一般的民謠体歌曲等同看待，因为同戏曲結合以后，它們在唱法上已經发生了变化，带有戏曲唱腔的某些因素；如本书《古城会》和《五更鳥》中的《銀紐絲》，单从曲調結構上看，自然是民謠体，如仔細捉摸，就会感到其中还带有一些新因素。这也表明迷胡音乐正处在变化和发展的阶段。

迷胡中的同一个曲調，往往有很多不同的唱法。值得注意的是，这种同一曲調的不同唱法和一般民歌中的同类现象区别很大，試比較本书《少华山》和《五更鳥》中的同一曲《月調》（或其他同名曲調）就可明白了。这种现象的存在，不单是因为地区或艺人演唱的不同，重要的还是因戏剧内容和語言特点所造成。許多不同的唱法，且常赋予剧中人物以性格特征。因此，要深入地研究它，或借鉴它来創作，絕不可企求简单地背誦几个曲調就能解决问题；应从全剧出发，仔細地体会、研究，方可給我們增益。捷徑是沒有的。笔者所以不厌其烦地将剧中同一曲調的所有不同唱法都整理出来，目的无它，只是为了給大家提供比較全面的学习、研究資料，以資进一步繁荣民間音乐，滋养新歌剧的成长。

迷胡的剧目很多，仅陕西省剧目工作室目前收集到的就有一百三十余个。它們的题材范围虽然很广，概括起来不外反映一般民間社会生活和表现传统历史题材的两个方面。前者主要是劳动人民的口头創作，后者多半是社会文人移植或改編的。从本书所选的五出戏中，也可約略看出这一問題。比如《五更鳥》無論在戏剧內容或語言运用上都更接近民間；《古城会》則多半出自文人手笔。我这样說，只是为了提供情况供讀者参考，毫无贬低知識份子作用的意思；反之，还应当肯定，过去有些热爱曲子的文人，对迷胡剧的发展确曾起过一定作用；他們或者宣传提倡，或者亲自編剧、抄剧，或者帮助群众改剧，有助于迷胡的更快发展。

我爱迷胡，然而我对迷胡的学习，还只是刚刚开步。以上几点零碎看法，难免有不妥处；由于水平所限，本书缺点一定还有很多。不过，如能借此引起同業愛好者們的注意，甚或引起大家对这一工作的兴趣，笔者也就如愿以償了。

曹 剛 1959年4月15日西安

目 次

序言	I
迷胡音乐浅说	1
说明	26
刺目劝学〔华阴〕 崔春华唱 曾刚记	27
五更离〔澄县〕 彭子清唱 曾刚记	43
古城会〔长安〕 黄忠信唱 马倬记	55
少华山〔郿县〕 崔念昔唱 曾刚记	71
皇姑出家〔长安〕 张文元唱 曾刚记	87

迷胡音乐浅说

总 論

迷胡亦称“曲子”或“清曲”，是一种以民歌的连接和发展起来的由民间说唱过渡到戏曲的音乐形式，通称牌子音乐。

迷胡流传于陕西、甘肃、宁夏、山西(南部)、河南(西部)等广大地区，而以陕西关中最为普遍，是西北人民最喜爱的民间音乐形式之一。

迷胡音乐委婉动听、丰富多彩，具有抒情迷人的音乐魅力。

抗日战争时期，革命圣地——延安的文艺工作者，在毛主席的文艺方针指导下，曾采用其优美的曲调，改编和创作了许多反映当时现实斗争生活的新秧歌剧。马健翎同志是利用迷胡为现实服务的先行者，他的杰作《十二把镰刀》、《大家喜欢》等剧，由于戏剧内容和音乐形式和谐、朴素的结合，因而在群众中发生了深远的影响。安波、路由等同志合作的秧歌剧《兄妹开荒》，更是在迷胡音调的基础上创作出来的全新作品。它之广为全国人民热爱，是不难理解的。全国解放以后，由于党和政府的正确领导和文艺工作者的不懈努力，近十年来，陕西地区又陆续产生了《梁秋燕》、《罗汉钱》等许多为当地群众热爱的新迷胡剧。它们在许多方面都继承和发扬了迷胡音乐的优良传统，推动了这一音乐形式的向前发展。迷胡音乐潜藏的丰富表现力是毋庸置疑的，只要我们勇于钻研，勤于创造，定会促进民族新歌剧的更快成长。

“郿”还是“迷胡”？

一般人也有称“迷胡”为“郿”的，据说因陕西太白山麓的郿、郿二县有着名的“曲子”而来。此说并不确切。郿二县流行有“曲子”，也颇普遍，这是事实；但比起东府二华（即华阴和华县）来，无论从流行广度或演唱水平来看，都还相差甚远。二华乃周初郑地，郑人善歌，所以孔子曾经说：“郑声淫”。当地人民至今仍有爱唱的传统，十之八九都能哼唱迷胡；华阴的竹峪口、土落坊、西阳村、东棚村、赵坪村，华县的老观台、北沙村、南沙村、田村……等地更是出名的“迷胡窝子”；许多出名的迷胡艺人，也以二华居多，如华阴的宁守娃（旦）、刘良娃（旦）、赵长何（生）和华县的杨杰（旦）、李应斌（旦）等都是二华有名的迷胡演员；此外还有张志忠（又名各罗）、吴思谦、安世杰（即安老四），更是该地能弹会唱，在群众中享有很高声望的杰出的清唱家。于此约略可见一斑。

“迷胡”究作何解？西北研究文字学的党晴梵老先生在一篇谈曲子戏的短文里曾经讲过：

“所謂‘迷’，是說它有感染的力量，而足以使人系念。‘胡’是‘侯’的音轉，‘侯’又是‘偶’的音轉……为什么把玩耍的做戏假人，叫做‘木偶’、‘泥偶’（见《庄子》）呢？因为‘偶’和‘耦’通，‘耦’是两个农奴耕田，一推一挽，把‘偶’字当对偶讲解，就是根据这个意思。又有‘擾’字，是耘田，就是鋤草，也和‘耦’字音近。在古代語汇不大完备的时期，就把演戏的人叫做耦、擾。后来为了有分别，就把耒旁的‘耦’、‘擾’改成人旁的‘偶’、‘优’了。还有‘侏儒’又是大奴隶主的俳优（即演戏的人）所畜的，‘侏儒’又是‘胡’的复綴。”

可见“迷胡”一詞即指迷人的戏剧而言。一般民間艺人虽不懂文字学，却也多以此意作解，他們称迷胡是“迷迷糊糊的戏”（即指其纏綿动听）；而迷胡音乐的确富有迷人的特点。从简化汉字的观点看，“迷胡”二字好写易認，也更合适。因此，还是称为迷胡更为貼切。

迷胡的名称，当然不是研究問題的关键，笔者所以提它出来，只为还它一个庐山真面而已。

民間的“迷胡”音乐生活及其演出形式

民間的迷胡音乐生活相当繁盛，陕西关中地区的大部分农村都有农民自动組織起来的“自乐班”（演唱迷胡和秦腔），成为农村文艺活动的核心。过去的所謂农闲季节——秋冬之間，特别是春节前后，迷胡的演唱活动极为频繁；平常，在农民家庭“过事”（生辰、婚丧礼仪等事）或村社集会，也都有这种活动。农民热爱迷胡的程度不亚于秦腔或其他梆子戏。因为它的内容平易近人、生动有趣，唱詞清晰，音調纏綿，男女老幼莫不为之迷恋。民間曾經有过这样一个传说：

庙会上的迷胡戏开了。一位农民忙跑回家对妻說：“戏快演了，快弄点东西吃了好去看”。妻說：“外边鑼鼓直吼，我也要去。饺子早包好了，就等着你呢！”于是她馬上把饺子下到鍋里。外面的鑼鼓越敲越响，丈夫急的要命，跑到鍋边用笊篱一捞，饺子一个也沒有，他又急又气，大声喊叫起来，妻赶来看，可不是嘛，她只急于看戏，却把饺子下到水瓮里去了！丈夫不耐烦再等，就眯着肚子往戏场跑。妻子听见外面的“胡呼”响了，跟着赶上去，那知脚还未伸出大門，睡在床上的娃却依呀依呀地哭起来了，只好把娃抱走，赶到戏场，人們一见她就大笑起来，笑得她怪不好意思，过了半天，才发觉她手上抱的不是娃，原来是一个枕头。（轉引自李靜慈先生的《談西北迷胡戏》一文，文字略有删节）

这其实是一則笑話，自不必全信，然其表示群众热爱迷胡的精神則是千真万确的。

迷胡有两种主要演出形式，即“地攤子”和“高台戏”。前者又称“板凳曲子”或“坐唱迷胡”。这种形式比較自由，农村中极为普遍，不要舞台，不用化妆，四五人或五六人湊在一起，无須敲鑼打鼓，弹起弦子就能唱（多半沒有念白）：可以唱民間社会生活中的小故事，也可以唱历史传说事件；可以表现幽默、风趣的格调，也可以表现豪壮、悲怨的情绪。从现有的資料来看，这种形式的初級阶段，还不能称之为戏，只能视为多段詞的民歌演唱，如现存迷胡唱本中的《绣荷包》、《陪情郎》、《十月怀胎》、《三十六碼頭》等便是。它們既无故事情节，也无其他的戏剧因素，只由一个人单纯地叙述一件事或一种情绪。这类唱本，现在极少流行，多为内容丰富、完整的清曲本所代替。后者即舞台剧，唱白舞合一，能表演情节更为复杂、内容更为丰富的題材。这种形式規模較大——要舞台，要化妆，要加木銅器，要有更多的演員，因而沒有前者普遍，但仍为广大群众所热爱，是迷胡较高阶段的发展。其剧目多采自相邻的

梆子戏，或稍作改动；也有用“地摊子”的唱本加工创作的。音乐也较前者丰富，不仅增添了大铜器，由于戏剧内容的要求，也增加了表现感情更为复杂的某些唱腔和曲牌——借用、改编了梆子戏或其他剧种的散板音乐及配合动作作用的曲牌。

“迷胡”的发展历程

迷胡究竟源于何时，实无史料可考。近年来虽有人开始摸索这一问题，但时至今日，还无比较成熟的意见。有人以为迷胡的《西京调》是西周末年镐京遗留的古调，表现了当时人民对幽王失政的感情；也有人以为《哭长城》和《凄凉调》是秦始皇暴政的产物。这些看法的根据并不充分，因而只能提供我们参考，绝不可轻易因此得出结论，以为迷胡就是渊源于西周或秦代。不过，根据民间音乐的一般规律和迷胡音乐的现状，我们总可以大体上推断它的发展历程是很长的，其中作为它的组成部分的某些单个曲调，更是长久地流传在民间；从民歌到“曲子戏”，无疑又经历了很长的年代。这样，经过了长期地反复实践，才慢慢发展和锤炼成今天这种虽未定型但却相当完善的音乐形式。

可以断言，早期的迷胡便是单一的民歌。例如：迷胡的《采花》调，除过一般曲子戏中使用的以外，至今还有一种独立的唱词：“正月里采花无花采，二月里采花花正开，三月里桃花杏花红又红，要采刺梅花四月里来。……”曲调也是一般的民歌体。据老艺人们谈，很久以前，民间并无“迷胡”或“曲子”这种称呼，只管它叫“竹马”或“竹马子”。这里所谓“竹马”，即指农民春节闹社火时秧歌队里骑的竹马灯而言；演员骑着竹马灯变换队形跑场子，走花样，边走边唱（也有跑完场子坐下来唱的），唱的便是而今迷胡中单个的曲调，如《绣荷包》、《剪剪花》、《银纽扣》、《采花》等。

往后，加上故事情节，将许多曲牌连在一起，一人说唱辅以弦索伴奏，慢慢演变为后来的单折的清唱迷胡戏，即所谓“板凳曲子”或“地摊子”。这种形式和我国宋代以后的词曲音乐想必定有渊源关系。比如“赚词”，就是在同一宫调基础上，将许多不同情调的曲牌连接起来专供歌唱的形式；再如弹词，毛西河词话云：“弹词者，以故事编为韵语，有白有曲，可以弹唱者也。从前有通此技者，多系盲人，每晚黄昏时，怀抱三弦，弹游街肆，招生叫意，皆系此类。”南北曲的伴奏乐器都以丝竹弦索为主，南曲以笛为主，北曲以三弦为主，特别是北曲，非但伴奏乐器和迷胡相同，音阶构造也都一样。南曲用五声音阶，北曲用七声音阶。所有这些都和清唱迷胡有极相似之处；可以设想，这一形式的产生大体是在宋代前后，源于更早的说法是不大可靠的。

迷胡搬上舞台，作为舞台剧的出现自然是更后的事情了。根据老艺人们的记忆，多半以为迷胡舞台剧产生于清朝光绪初年间，到光绪二十六年（1900年），职业的迷胡戏班在民间正式出现；也有人以为明朝就已搬上舞台。这两种说法前者比较可靠。我们知道，清代是我国各种地方戏曲非常发达的时期；尤其是乾隆（1736-1796）以后，更是盛况空前。当时宫廷内有三千多地方戏演员，并设有专门管理演戏的机构名为“南府”。虽然统治阶级的目的是为了供自己享乐，虽然他们也给地方戏的发展带来过消极影响（如封建统治阶级的立场观点、伦理道德的灌输等）；但这样做的结果，也不会对地方戏曲的成长和发展毫无积极影响。从迷胡的现状来看，也是比较清楚的。首先，迷胡舞台剧出现以后，它的坐唱形式并未被淹没，而且仍在民间普遍、大量存在，且在继续发展着；其次，无论从哪方面来

說，迷胡舞台劇都還未臻完善（某些方面甚至還只處於萌芽狀態），比如：劇本多采自梆子戲，敲擊音樂也無自己獨有的一套，唱腔雖比過去豐富了，但並無較大發展，前年在華陰舉行的陝西省迷胡（舞台劇）觀摩演出大會期間，筆者還親眼看到有些戲（如《皇姑出家》）甚至有生硬地將原坐唱本搬上舞台的情況。作為一種民間藝術形式的發展過程來看，這種現象自然是正常的；然而由此也可以看出迷胡舞台劇產生的歷史不會過於長久。

關於迷胡歷史的溯源，當然還可進一步研討；但從民歌開始經過說唱（即“地攤子”形式）進而至舞台劇這一發展過程是有理由相信的。

曲調連接及其他

迷胡音樂屬於詞曲音樂（亦即牌子音樂）類，不象梆子音樂那樣有固定的板眼和嚴格的程式，它是連續若干既成的民歌、小曲組成。一出戲（指清唱曲子）中的若干曲調稱為一套，一套曲屬於同一宮調，即不變調。若干曲調的連接，通常稱作“套曲”。一般說來，迷胡套曲並非漫無章法，仍有其特定規律。比如：起腔《越調》，總以《越尾》終結；起腔《背宮》，總以《背尾》終結；起腔先“越”後“背”，總以先“背”後“越”終結。這種規律在坐唱形式中非常嚴格，很少例外。這一規律的存在，其實是自然的，它可使全劇的音樂有聯繫，有呼應，給人聽覺上以完整的印象，用專業的話說，就是曲體結構有層次。但在舞台劇中就不絕對如是了。比如《蘆花記》始於《崗調》，終於《五更》；《杜十娘》始於《越調》，終於《長城》；《火炎駒》始於《反片》，中間插有《越調》，終於《五更》。還有念白開始念白結尾的，如《二堂舍子》。中間曲調的連接，雖無一定準則可循，但仍有基本要求，這就是：既要注意曲調本身的情感表現，音樂上又要連貫得自然；曲中過門可以烘托情緒，也可以起連接音樂的橋樑作用。

迷胡音樂的連接若干曲調表現戲劇內容的這一特點，從藝術形式的完整性看，固然還比不上梆子音樂，然其優越性也很顯著：易于自然的抒發感情，沒有刻板、程式的限制或束縛，只要稍加改編創作就能表現新的現實生活。

藝人們常說：迷胡中有七十二大調，三十六小調。話雖不全準確，但言其多的精神卻一點也不錯。本書入選的各種不同的唱腔譜就有78首，曲牌譜30首，實際當然不止於此。最常用的曲調有：大調——《越調》、《越尾》、《背宮》、《背尾》、《金錢》、《慢訴》、《緊訴》、《琵琶》、《吹腔》、《長城》、《反片》、《羅江怨》、《太平年》、《苦道情》、《黃龍滾》、《十字慢》、《十字斷》、《兩頭忙》、《老五更》、《老龍哭海》等；小調——《慢五更》、《五更》、《西京》、《采花》、《剪邊》、《崗調》、《勾調》、《東涼》、《銀紐絲》、《山茶花》、《殘秋千》、《閃扁担》、《五更鳥》、《一串鈴》、《五里墩》、《十里墩》、《小凄涼》、《五柱香》、《打棗杆》、《珍珠倒卷》等。這裡所謂大調，並非形式的絕對龐大，實指曲調結構的較完整或富於戲劇性，小調多屬民謠歌曲體（這種劃分並非十分嚴格）。這些曲調大體可分三類：一類是民謠歌曲體，如《采花》、《剪邊》、《五里墩》、《銀紐絲》等；一類是戲劇化或接近戲劇化了，如《越調》、《背宮》、《慢訴》、《長城》等；一類是富於朗誦性類似說唱的調子，如《勾調》、《緊訴》、《一串鈴》、《山茶花》等。

迷胡的劇目很多，僅陝西省劇目工作室目前收集到的就有一百三十餘個。它們的題材範圍雖然很廣，概括起來不外反映一般民間社會生活和表現傳統歷史題材的兩個方面。前者居多，主要是勞動

人民的口头创作,主要剧目有:《五更鸟》、《小姑贤》、《打灶君》、《隔门贤》、《脏婆娘》、《休媳妇》、《老少换》、《张连卖布》、《安安送米》、《烟花告状》、《尼姑思凡》、《二姐娃害病》、《女寡妇验田》、《男媒夫上坟》、《两亲家打架》、《王大娘钉缸》等;后者多系知识分子根据历史小说、传统戏曲改编或移植的,主要剧目有:《古城会》、《白访黑》、《审苏三》、《杜十娘》、《花亭会》、《少华山》、《刺目劝学》、《皇姑出家》、《刘全进瓜》、《秦琼观阵》、《伯牙抚琴》、《呼延庆打擂》、《林英哭五更》、《赵五娘描容》等。其全部剧目中自然还夹有封建性的糟粕;如封建道德的宣扬,迷信思想的传播,甚至还有色情下流的,象《十八摸》、《胡干烧火》(公公烧媳妇一类)等;但民主性的精华则更多地存在着,如反封建礼教束缚的《曹俊英》(描写曹反对缠足)、《尼姑思凡》、《林英哭五更》,歌颂高贵品德的《赵五娘描容》、《小姑贤》、《杜十娘》,讽刺旧社会不合理婚姻制度的《老少换》、《大小争夫》以及劝人务正的《张连卖布》等。民间有“迷胡不敬神”之說,也表明了它反封建的民主精神。

音阶、调式、音域、乐器

音 阶

迷胡中使用的音阶不能认为是单一的;从迷胡的基本曲调来看,主要用的是七声音阶,此外也还有某些曲调是六声音阶和五声音阶的。这其实也是易于理解的,因为如前所述,迷胡是由许多民歌连接和发展起来的尚未定型的牌子音乐。

迷胡的七声音阶,并不同于西洋的七声音阶,是中国民间音乐中的一种特殊样式。

例一 $\frac{2}{4}$

《五更》

每分钟 112 拍

7 $\underline{7\ 0} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{6}} \underline{5\ 4} \mid 5\ \underline{2\ 1} \mid 5\ \cdot \quad (1 \mid \underline{2\ 5} \underline{5\ 1} \mid \underline{2\ 4\ 3\ 2}) \mid \underline{2\ 5} \underline{6\ 5} \mid \underline{4\ 2\ 4\ 5} \parallel$
 小 取 摆 香 案, 哎 呀 哈

$\dot{1} \mid \underline{\dot{1}\ 6\ 5} \mid \underline{6\ 5\ 4} \mid 5 \mid \underline{5\ 5\ 2\ 1} \mid \underline{7\ 1\ 2\ 5} \mid \underline{1\ 2\ 4\ 7} \mid \underline{1\ \cdot\ 2\ 1\ 5} \parallel$
 跪 倒 祝 告 天, 保

$\dot{1} \mid \dot{1} \underline{7\ \cdot\ 6} \mid \dot{1}\ \underline{\dot{1}\ 5\ 6\ 4} \mid 5\ \cdot \quad \mid \underline{2\ 7} \mid \underline{\dot{1}\ \cdot\ 6} \mid 5\ \underline{0\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 4\ 2\ 4\ 2\ 1} \mid \underline{7\ 1\ 6\ 5\ 1} \parallel$
 佑 呀 我 二 呀 弟 早 回 烧 园, 哎 呀,

$(7\ 6\ 5)$
 $\underline{2\ 5\ 7\ 0} \mid \underline{5\ 6\ 4\ 2} \mid 5 \mid \underline{4\ 3\ 2\ 1} \mid \dot{1}\ \underline{6} \mid \underline{5\ 6\ 4} \mid 5\ 5\ \mid \underline{2\ 4} \mid \underline{7\ 6\ 5} \parallel$
 我 弟(呀 哎) 兄 一 周 谢(哎) 着(哎) 天。

例四 $\frac{2}{4}$

《两头忙》

每分钟 84 拍

1 1 $\overset{6}{5}$ | 1 6 5 | 1 1 2 | 5 3 5 3 | 2 - | 1 1 $\overset{6}{5}$ | 1 6 5 |

玉皇 姑 閒 音 怒(啊) 生 成 响, 属了 声 昏 王

1 1 6 1 | 6 5 1 6 | 5 - | 1 6 5 | 1 6 $\overset{6}{1}$ | 1 1 6 1 | 1 6 1 6 |

无(啊) 道 君 响; 我 今 辞 朝 归(呀) 山 去 呀 哎

5 - | 1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 2 3 2 3 | 3 $\overset{7}{\downarrow}$ 6 $\overset{3}{\downarrow}$ | 3 6 1 2 6 | 1 6 5 |

响, 哎, 只是 不上 你 娘 舅家 門 哪, 哎 响!

此外如《反片》、《一点油》、《黄龙滚带紧诉》等曲,也都是五声音阶。

调 式

如同音阶一样, 迷胡的调式也不是单一的; 最主要的是“5”调式, 音阶排列如前述。这种调式由于半音频率的不同(多半和语言有关), 富有浓厚的地方色彩, 是构成迷胡音乐独特风格的主要因素之一。

这种调式的主音为“5”是无疑的, 调性也清楚(可参看例一), 然其上下五度的“2”和“1”却不象普通调式中的属音和次属音那样有势力; 有趣的是“4”和“7”, 它们在这个调式中虽不能认为是属音和次属音, 但却很富有特征, 值得我們注意。

例五 $\frac{2}{4}$

《戏秋千》

每分钟 80 拍

$\overset{7}{25} 6$ 5 4 | $\overset{6}{5}$ 2 | $\overset{7}{25} 6$ 5 4 | $\overset{6}{5}$ 2 | $\overset{7}{52} 5$ 0 4 2 | $\overset{7}{25} 6$ 4 2 1 |

梳 也 梳 油 头, 金 也 金 碧 明, 两 鬓 閒 斜 插

$\overset{2}{5} 5$ 2 7 | 1 6 5 | $\overset{2}{255} 2$ 4 2 1 | $\overset{2}{217} 6$ 5 | $\overset{2}{256} 2$ 4 2 1 | $\overset{2}{217} 6$ 5 |

絨 絨 花 儿 紅, 哎 呀 啊 呀 么 甚 聪 明, 呀 呀 啊 呀 么 甚 风 流,

4 4 $\overset{6}{5} 6$ 4 | $\overset{5}{6} 6 5$ 4 | 2 4 4 2 1 | $\overset{2}{217} 6$ 5 | $\overset{7}{25} 6$ 5 4 | $\overset{2}{5} 7 6$ 5 |

你 是 誰 家 女 花 重? 这 个 女 娃 甚 聪 明, 今 日 本 是 正 清 明,

1 2 0 1 | 0 1 0 1 | $\frac{3}{4}$ 1 6 5 4 - | $\frac{2}{4}$ $\overset{7}{25} 6$ 5 4 | $\overset{7}{25} 7$ 4 | $\overset{7}{12} 7 1 7 6$ | 5 0 |

哎 咳, 哎 哎 哎 响, 姐 儿 何 不 报(哎) 上 名? 哎 响!

例六 $\frac{2}{4}$

《银扭林》

每分钟 100 拍

$\overset{2}{\underset{2}{5}} \overset{2}{\underset{2}{5}} \quad \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad | \quad \underset{5}{5} \quad \underset{5}{5} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \overset{1}{\underset{1}{32}} \quad | \quad \overset{2}{\underset{2}{5}} \overset{2}{\underset{2}{7}} \overset{2}{\underset{2}{1}} \quad | \quad \overset{2}{\underset{2}{5}} \overset{2}{\underset{2}{5}} \quad \underset{1}{1} \cdot \underset{2}{2} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{52}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{51}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \overset{1}{\underset{1}{32}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{12}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \quad |$
 城头 军 闻 言 往 内 报, 替了 声(的) 大 王 爷 听 根 苗

$\overset{1}{\underset{1}{6}} \cdot \overset{1}{\underset{1}{i}} \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \quad | \quad \underset{5}{5} - \quad | \quad \overset{2}{\underset{2}{4}} \overset{2}{\underset{2}{42}} \overset{2}{\underset{2}{5}} \overset{2}{\underset{2}{71}} \quad | \quad \underset{5}{5} - \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{2}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{65}} \quad | \quad \overset{5}{\underset{5}{i}} \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \quad 0 \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{2}} \cdot \overset{1}{\underset{1}{5}} \quad \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \quad \overset{1}{\underset{1}{2432}}$
 一 将 赛 虎 豹; 匹 马 又 单 刀, 五 糖 胡 须 面 如 枣。

$1 \quad \overset{1}{\underset{1}{25}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \quad | \quad 1 - \quad | \quad (\overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{2}} \overset{1}{\underset{1}{25}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{2432}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{21}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{1}} \cdot \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \quad |$

这里可以看出“2”和“1”也还重要,因为它们也常作为静止音出现,也有当作曲调的起音用的,尤其是“1”比前者还要明显;但应注意,例六的终止音“1”,还不能认为是绝对意义上的终止,它和后面的过门浑然一体,才给人以较强的终止感觉。另外也当注意,此曲在迷胡戏中总是要往别的曲调上去连接的。用“1”来独立终止全曲的例子也有。

例七 $\frac{2}{4}$

《岗调》

每分钟 104 拍

$\overset{1}{\underset{1}{2}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad | \quad \overset{2}{\underset{2}{5}} - \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{52}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{0}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{4}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{2}} \overset{1}{\underset{1}{21}} \quad \overset{1}{\underset{1}{7}} \overset{1}{\underset{1}{2}} \quad | \quad 1 - \quad ||$
 梳 妆 已 毕 进 花 园, 咱 去 到 秋 下 玩 一 (呀) 玩。

新慢

这里的终止感比例六强,速度的转换辅助了终止效果,这也是明显的。

综观以上三例,均可说明“4”和“7”确是这种调式中很活跃的角色。它们的进行比较独特,游移性很强,其进行趋势和西洋音阶中的“4”、“7”不同:“4”音并没有解决到“3”的必要,“7”音也无导音的性质。

用这种调式构成的曲调,是迷胡音乐的主干,艺人们多称这种调性为“软调”,易于抒发悲怨或轻快的情感。这种调式还有一种另外的形态,艺人们称之为“硬调”,易于表现豪壮和更加欢快的情感(如例二和下例)。

例八 $\frac{2}{4}$

《越调》(硬)

每分钟 69 拍

$\overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{3}} \overset{1}{\underset{1}{3}} \overset{1}{\underset{1}{i}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{3}} \quad | \quad (\overset{1}{\underset{1}{3212}} \overset{1}{\underset{1}{3}} \overset{1}{\underset{1}{5}}) \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{3}} \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{6}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{i}} \overset{1}{\underset{1}{16}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \overset{1}{\underset{1}{35}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{2}} \cdot \overset{1}{\underset{1}{5}} \quad \overset{1}{\underset{1}{32}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{1821}} \overset{1}{\underset{1}{5}} \quad |$
 鸡 叫 五 更 天, 一 夜 未(哎) 曾 眠,

(55)

5. 3 2321 | 7123 5 03 | 2156 1) | 1̇ 3̇ 6̇165 | 3̇.2 3 | 3̇ 0 | 1̇.6 5 32 |

0 0 | 0 0 | 0 0) | 想起 娘 家 好 喜

(1. 3 21 5)

1 6 56 | 1 - | 3̇ 1̇ 3̇ | 1̇ 1̇6 5 3 | 5 5 3 5 | 2.5 32 1 | 1321 5 |

欢, 今日里 要把 娘(哎) 去探。

这种曲调的音阶与前不同,但仍属于“5”调式,由于“4”音的未出现(“7”音只在过门中有,例二中虽出现过,也只是经过一下,不很重要),情趣跟着大变。这里,除过主音“5”外,“1”和“3”则显得重要。迷胡的这种同一调式的两种形态,和秦腔音乐中“苦音”和“欢音”的区别非常类似;不同的只是:秦腔发展得更完整,“苦音”和“欢音”曲调的节拍完全相同,迷胡则不全如是。

“1”调式的曲调也可以找到。

音阶的排列是: 1 2 3 5 6 7 1

例九 $\frac{2}{4}$

每分钟 88 拍。

<慢板>

i 6 | 3̇ 6 | 5 3.5 | 2 - | (2.32 2 3) | 5 5 6 1 | 2 32 1. 3 | 2 32 2 5 |

汉 关 某 辞 曹,

5 7 | 7 5 | 2 5 3.2 | 1 - | (1.1 1 1) | 1.1 1 1 | 3 3 | 3 5 | 1 3 5 | 6. (7)

匹 马 单 刀, 过 五 关 连 斩

6765 3 5 | 7.6 5 7 | 6 67 6 | | i 1 6 1 | 6 5 5 5 | 2 5 3 5 | 3.2 1 - |

许 多 英(呢) 豪。

例十 $\frac{2}{4}$

每分钟 112 拍

<放风筝>

i 3 2 3 | 5 - | 1 6 3 2 | i - | 3 5 | 2 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 - |

三 月 里 呀 来 是 清 明,

3 3 6 | 6 3 3 | 3 5 3 5 | 3 5 3 | 5 3 5 | 3 3 6 | 1 1 6 | i 6 5 |

老 太 婆 侧 耳 听, 我 家 姑 娘 出 城 东, 万 花 楼 去 踩 青, 随 带 上 放 风

3 2 3 2 | 1 - | 5 2 3 | 5 - | 3 3 2 | i 6 5 | 3 5 3 2 | 1 - |

筝 哟, 哎, 慢 慢 往 前 行。

此曲显然是从陕北民歌中吸收过来的,由于内容和语言的要求,曲调有了些变化。这里“1”调式的性质是更加明显的。

“6”调式较少见,也还可以找到。

音阶的排列是: 6 ↓ 7 1 2 3 ↑ 4 5 6

例十一 $\frac{2}{4}$

《花岗调》

每分钟 96 拍

6 7 6 5 3 | 6 7 6 5 | 3.5 3 5 | 6 6 1 6 5 | 3.5 3 5 | 6 6 1 6 5 | 6 5 4 3 | 2 - |

王 妈妈 进 门 你 请 (啦得) 坐 哟 哈, 你 请 (拉得) 坐 哟 哈, 迈 小 脚,

1 1 2 | 3 5 3 2 || 3 1 2 | 3.5 3 5 | 2 3 5 3 2 | 3 2 1 7 | 6 - ||

听 娃 与 你 那 么 哎 哟 哟, 仔 细 (啦得) 说 哟 哈, 小 妹 子 哟!

是否还有别的调式,有待今后继续研究。

音 域

迷胡的音域很广,超过了两个八度。如图:

(1) — 5 — 5

这里的 5 — 5 为常用部分(见例五),“1”为极端音。

例十二 $\frac{2}{4}$

《罗江怨》

每分钟 72 拍

5 - | 5 1 6 5 | 5 2 1 | 1 2 4 2 1 | 7 - | 2 4 3 | 2 1 7 6 | 5 6 5 4 |

听 樵 楼 哎 更 鼓 齐 鸣,

5 - | (中略) 2 5 1 7 | 1 7 1 6 | 1 6 1 5 | 1 5 2 | 1 2 5 | 1 - | ……(下略)

请 穿 衣 上 床 爱 也 别 交 风。

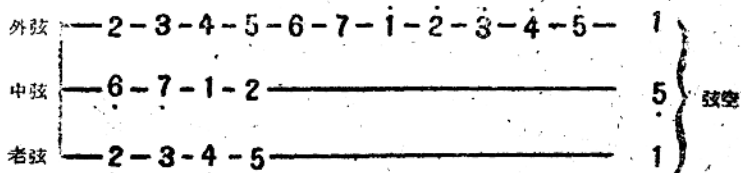
此曲的音域是: 1 — 1, 虽也有两个八度,但其中“1”和“6”的时值较短,因而单独来看,还不算太宽。应该注意的是,这种曲调都是和更高音区活动的曲调连在一起应用,而中间并不变换调的高度。

如此宽广的音域,按理为一般入声所不及,然而一般迷胡艺人却能唱得来。为什么? 因为迷胡戏都是男角唱的,高音区大都使用假声,并且时值较短,象上例的那种极端低音较少,如实在唱不来时,也可借乐器帮拖下去。迷胡最重要的音区(实际就是真声音区)其实在 5 — 2 之间。音域上的这种特点,也大大丰富了迷胡音乐的表现力。

乐 器

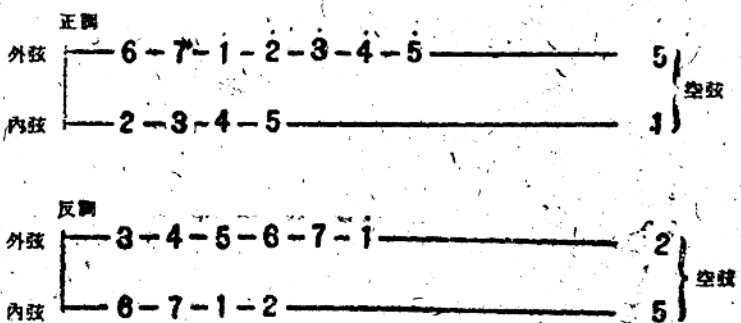
迷胡(指清唱)中使用的乐器有:三弦、板胡、笛子、水水、梆子和四頁瓦。舞台剧则另加有板鼓及一般梆子戏所用的其他敲击乐器。

三弦(中音的)是迷胡的主要伴奏乐器,其定调和迷胡的音域非常适应。主要定弦如下图:



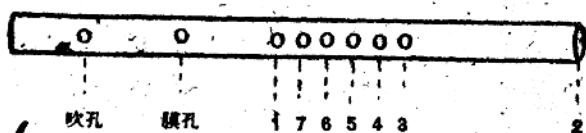
此外还有将老弦升高一音,把空弦定为“2 5 1”的,也有定“5 2 5”和“5 6 3”的。不过这种定法很少,现在几乎不用,故不赘述。

板胡分正调与反调两种。定弦如下图:



常用的是正调,它和三弦的结合使用最能表现迷胡的特点。反调不单独使用,通常和正调结合在一起,产生一种特殊音响;这种用法较少,因为演奏不好,易于出现类似秦腔的音调,致使迷胡音乐的特点削弱。

笛子采用普通的长筒竹笛,艺人定调常以之为准。定音如下图:



笛子现在较少用,特别是清唱迷胡。

四頁瓦是由四块瓦形的竹板制成,两手互击花彩节奏。

水水即小铜铃,如同梆子一样,按拍敲击。

三弦和四頁瓦是迷胡中两件最重要和最富有特征的乐器。前者除一般旋律音外,还可奏各种装

飾音(奏滑音更見長)和部分和音,音色响亮,表現力丰富;后者虽系普通敲击乐器,但其清脆、华丽的节奏,却能給整个音乐增加独特效果。在人少的情况下,仅凭它們也可表现出迷胡音乐的基本特点。

唱腔簡析

牌子音乐的唱腔,就其总和來說,比梆子音乐还要丰富。如前所述,迷胡的曲調既有那么多,其表現力的丰富多采更是无可置疑的了。在如此多的曲調中,对它們进行詳細的分析是很困难的,这里,只能就其主要方面做一些簡要的叙述和分析,供大家參考。

三类曲調例解

迷胡中三种类别的曲調,各有所长,各有特点;它們在不同角度、不同程度上,都閃耀着各自的独特光彩——有的善于抒情,有的长于叙事,有的則在自然語言的基础上升华为朗誦性的調子。

民謠歌曲体以善于抒情見長。例五的“戏秋千”就是一首很好的民歌,音乐的描写极其生动——音調明朗,节奏活泼,逼真地刻划了一位聪明美貌的少女形象。

例十三 $\frac{2}{4}$

《五更鳥》

每分鐘 72 拍

5 $\overset{5\ 6}{4\ 2}$ | 5 $\overset{5\ 6}{4\ 2}$ | $\overset{5\ 6}{1\ 2\ 6}$ 5 4 | 5 $\overset{5\ 6}{2\ 0}$ | $\overset{7}{6\ 5}$ 4 2 | $\overset{5\ 6}{5\ 1\ 3}$ | 2 1 | 2 5 7 1 |

一 更 三 点 玉 兔 归 广 寒, 我 忽 听 得 蚊 虫 鬧 吧 一 声

5 - | $\overset{2}{2\ 5}$ 6 5 4 | $\overset{2}{0\ 1}$ | $\overset{2}{2\ 5}$ 2 7 1 | 5 - | $\overset{7}{6\ 5}$ 4 2 | 5 2 1 |

喧。 蚊 虫 奴 的 哥, 蚊 虫 奴 的 兄, 你 在 窗 外 叫,

$\overset{2}{2\ 5}$ 2 $\overset{2}{2\ 1\ 7\ 1}$ | 5 - | $\overset{7}{6\ 5}$ 4 2 | $\overset{5\ 6}{5}$ 2 0 | $\overset{7}{6\ 5}$ 2 2 | $\overset{5\ 6}{5}$ 2 0' | 4 5 6 4 2 1 |

奴 在 绣 閣 听; 听 得 奴 家 伤 心, 听 得 奴 家 痛 心, 伤 伤 心,

7 1 5 | $\overset{2}{2\ 5}$ 6 4 2 1 | 7 1 5 | 4 4 4 $\overset{5}{2\ 1}$ | 7 1 5 | 5 5 $\overset{5}{2\ 4\ 2\ 1}$ | 7 1 5 |

痛 痛 心, 紅 綾 被 儿 鴛 鸯 枕, 鴛 鸯 枕 上 泪 粉 粉, 思 想 奴 家 无 情 人,

1 2 4 $\overset{5}{6}$ | 5 6 4 2 | 5 6 4 2 1 | $\overset{2}{5}$ 7 1 | 2 5 4 2 | 1 7 6 5 4 | 5 - |

越 思 越 想 越 伤 情, 思 想 起 情 难 (哎) 容, 喂 哎 哟。

这是清唱迷胡《五更鳥》中的一个片断,曲調虽长,仍是一首民歌。曲中尽情地抒发了少女思春的感情,曲趣真挚、朴素,迷人但并不低下;我甚至觉得,它較一般民間情歌的格調还要高些。

例十四 $\frac{2}{4}$

《采花》

每分鐘 88 拍

$\dot{2} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \mid \dot{5} \dot{6} \dot{4} \mid \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \mid 5 - \mid \dot{5} \dot{5} \dot{7} \mid 5 \mid \dot{6} \dot{4} \dot{4} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \mid 5 - \mid \dot{1} \dot{4} \dot{2} \mid$
 姐 儿 立 鞦 笑 呀 笑 颜 开, 这 几 日 耍 的 好 不 暢 漾; 掙

$\frac{3}{8} \dot{6} \dot{5} \dot{0} \mid \dot{5} \dot{5} \mid \dot{2} \dot{7} \mid \frac{2}{4} \dot{1} - \mid \dot{1} \dot{2} \mid \dot{1} \mid \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5} \mid \dot{2} \dot{5} \dot{7} \dot{0} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{4} \dot{3} \dot{2} \dot{6} \mid 5 - \parallel$
 断 了 紗 罗 还 有 可, 失 掉 了 金 簪 誰 賠 咱?

此曲中間採用了变化节奏, 情調因而变得更加活泼, 和一般的《采花》調不同。

迷胡中这一类曲調极多。除过善于抒情特点外, 还具有某些叙事的能力, 例六的《銀紐絲》便带有这种性质。从以上的例子中可以看出, 它們虽属民歌体, 但还不能同一般的民歌等量齐观, 因为同戏剧結合以后, 它們在音調、唱法以至曲調的扩展諸方面都已发生了变化, 稍細捉摸, 我們就会觉察到其中还带有戏曲唱腔的某些新因素。这也表明迷胡音乐正处在变化和发展的阶段。

戏剧化或接近戏剧化了的曲調, 长于叙事(当然并不排斥抒情)或表现情緒較复杂的戏剧內容。例九的《慢訴》就是一首叙事力很强的曲子; 許多清唱迷胡, 《越調》唱完就用来叙事, 使后面的音乐能获得更好的开展。例二的《越調》可說是迷胡的开始曲, 其叙事性也是明显的。

例十五 $\frac{2}{4}$

《西京》

每分鐘 60 拍

$\dot{2} \dot{7} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \dot{5} \mid \dot{1} \dot{4} \dot{0} \mid \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{2} \mid 5 - \mid \dot{1} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \mid 5 \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{2} \dot{0} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{4} \dot{4} \dot{3} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \dot{5} \parallel$
 汉 刘 备 来 走 上 (啾 啾) 前, 再 叫 声 二 弟 呀 听 心 間。

例十六 $\frac{2}{4}$

《崗調》

每分鐘 104 拍

$\dot{2} \dot{7} \mid \dot{7} \dot{6} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{7} \mid \dot{4} \dot{6} \dot{5} \mid (\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \mid \dot{7} \dot{7} \dot{7} \dot{6} \mid \dot{5} \dot{4} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{5}) \parallel$
 化 儿 說 罢 扭 身 走,

$\dot{2} \dot{2} \dot{7} \mid \dot{7} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{5} \dot{0} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{3} \dot{2} \dot{1} \mid (\dot{5} \dot{4} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \mid 5 \cdot \dot{1} \mid \dot{6} \dot{5} \dot{1} \dot{2} \mid \dot{5} \dot{1} \dot{5}) \parallel$
 李 亚 仙 將 郎 抱 怀 中。

这两首曲調看来简单, 只有上下两句, 然其唱法变化极多(可参閱《迷胡清曲剧选》), 叙事性很强。如同梆子音乐中的“二六板”一样, 它們在迷胡中使用的极为頻繁, 地位非常重要。

迷胡的《五更》調, 是一个稍加扩充、略带戏剧色彩的民歌体, 可以說是介乎民歌和戏剧化的曲調之間的一种(如例一); 它的使用也很广, 善于作抒情的叙事描写。