

上海音乐学院民族音乐丛刊

陕北榆林小曲



音乐出版社

上海音乐学院民族音乐丛刊

陕北榆林小曲

編輯者 上海音乐学院民族音乐研究室
記譜者 鞠 秀 張仲樵 丁喜才 廖丽娟等
整理者 于 会 冰

音乐出版社出版（北京和平門外西琉璃厂 170 号）

北京市書刊出版業營業許可証出字第 063 号

新华書店总經售

1957 年 1 月北京第 1 版

1958 年 8 月北京第 2 次印刷

787×1092 耗 32 开 3 1/4 印張 94 面乐譜

統一書号: 8026·565

印数: 13,056—14,985 册

定价 0.38 元

前 言

这本材料是我院声乐系的民間音乐教材，每个曲調差不多都經過选择和摘錄，其中一些大段的独唱和对唱，是根据原詞（原詞是很長的）加以选择与压縮以及部分的修改而成的，如《五哥牧羊》《小尼姑思凡》《小牧牛》《送情郎》《打秋千》等，这一些歌子差不多都是我院声乐系同学的演出節目。

为了照顧研究者的需要，我們把原來的民歌附錄于后，以供讀者在研究小曲与原來民歌的演变情形时作为参考。

这本材料的曲調是藝人丁喜才先生供給的，丁喜才先生（男）是陝北府谷縣麻地灘人，今年37歲，祖父、父親、伯父、叔父等人都是会唱小曲或二人台的藝人；而且祖父和父親也曾給府谷道情兼二人台的班子伴奏过，所以丁喜才先生的藝術可以說是家傳的。他从八歲开始学唱，以后随本家班子过着半農半藝的生活，十四歲学打洋琴，以后又唱又演又伴奏，过去因受江湖生活的折磨及國民黨反动派的侮辱和摧殘，曾屡次想停藝改業，解放后于1953年4月被当地政府选拔代表榆林專区参加第一屆全國民間音乐舞蹈大会演，並在同年9月被中央音乐学院華东分院聘为民間音乐教員，这些从來不曾想到的事情，使他太感动了，几年來，在他的努力

下,政治水平和文化水平很快地有了提高,他学会了識譜記譜的方法,在本書中就有他自己記的譜子。

从以上可以看出,我們这里所介紹的材料,只能代表坐腔的府谷小曲的一部分。而其他各派路各地区的小曲唱腔及器乐曲都沒有得到,所以我們認為我們的工作還沒有完成,我們渴望着讀者們对这第一階段的工作給予批評和指正,以便在今后的工作中獲得改正。

1955, 9, 25.

目 次

前 言	I
概 述	1
唱腔曲譜	12
1) 鮮花調	張仲樞記譜 12
2) 對蓮花	張仲樞記譜 13
3) 紗窗外	廖麗娟記譜 14
4) 跳粉牆	鞠 秀記譜 15
5) 盼女婿	鞠 秀記譜 15
6) 太平年	張仲樞記譜 16
7) 歡樂過新春	丁喜才記譜 17
8) 團扇面	張仲樞記譜 18
9) 蒙漢調	鞠 秀、于會冰記譜 18
10) 報花名	鞠 秀記譜 19
11) 綉花燈	張仲樞記譜 20
12) 海蓮花	丁喜才記譜 21
13) 苦連天	丁喜才記譜 22
14) 走太原	胡瑞芳記譜 22
15) 綉絨花	丁喜才記譜 23

16) 綉麒麟	丁喜才記譜	23
17) 懷胎	鞠 秀記譜	24
18) 照花台	丁喜才記譜	25
19) 進蘭房	鞠 秀記譜	26
20) 紅云	廖麗娟記譜	27
21) 八仙慶壽	張仲樵記譜	28
22) 勸世人	鞠 秀記譜	28
23) 種洋烟	鞠 秀記譜	29
24) 逛世路	鞠 秀記譜	30
25) 挂紅灯	張仲樵記譜	30
26) 軟糕面	張仲樵記譜	31
27) 十對花	丁喜才記譜	32
28) 栽柳樹	丁喜才記譜	33
29) 水淹西包头	鞠 秀記譜	33
30) 釘缸	鞠 秀、廖麗娟記譜	35
31) 梁山伯下山	鞠 秀、張仲樵記譜	35
32) 三國五更	張仲樵記譜	38
33) 珍珠倒卷簾	張仲樵記譜	41
34) 打金錢	張仲樵記譜	45
35) 打秋千	鞠 秀記譜	46
36) 打連成	施鴻鄂記譜	51
37) 放風箏	鞠 秀記譜	52
38) 打櫻桃	丁喜才記譜	53
39) 小牧牛	鞠 秀記譜	55
40) 五哥牧羊	鞠 秀、于会泳記譜	64

41) 送情郎	鞠 秀記譜	67
42) 小尼姑思凡	鞠 秀、于金泳記譜	70
43) 走西口(一)	鞠 秀記譜	74
44) 走西口(二)	張仲樵記譜	77
45) 走西口(三)	鞠 秀記譜	78
〔附〕唱腔發展上所根據的原來的民歌		80
1) 鮮花調	廖麗娟記譜	80
2) 對蓮花	鞠 秀記譜	80
3) 紗窗外	廖麗娟記譜	81
4) 跳粉牆	鞠 秀記譜	81
5) 盼女婿	鞠 秀記譜	82
6) 太平年	廖麗娟記譜	82
7) 綉花燈	廖麗娟記譜	83
8) 海蓮花	鞠 秀記譜	83
9) 苦連天	丁喜才記譜	84
10) 綉絨花	丁喜才記譜	84
11) 綉麒麟	丁喜才記譜	84
12) 懷胎(一)	鞠 秀記譜	85
13) 懷胎(二)	鞠 秀記譜	85
14) 照花台	丁喜才記譜	86
15) 進蘭房	鞠 秀記譜	86
16) 紅云	鞠 秀記譜	87
17) 八仙慶壽	鞠 秀記譜	87
18) 勸世人	丁喜才記譜	88
19) 種洋烟(一)	鞠 秀記譜	88

20) 种洋烟(二)	鞠秀記譜	88
21) 三國五更	鞠秀記譜	89
22) 珍珠倒卷簾	鞠秀記譜	89
23) 打金錢	鞠秀記譜	90
24) 打連成	鞠秀記譜	90
25) 挂紅灯	鞠秀記譜	90
26) 栽柳樹(一)	鞠秀記譜	91
27) 栽柳樹(二)	鞠秀記譜	91
28) 蒙漢調	鞠秀記譜	91
29) 五哥放羊	鞠秀記譜	92
30) 送情郎	鞠秀記譜	92
31) 小尼姑思凡	鞠秀記譜	93
32) 走西口(一)	鞠秀記譜	93
33) 走西口(二)	丁喜才記譜	94
34) 走西口(三)	張仲樞記譜	94

概 述

起源与名称

在我國西北黄河大轉弯的一帶(陝北、綏南、晉西、晉北等地)，流行着一種叫作“唱玩藝”或“打玩藝”的曲藝。因為它以陝北府谷一帶為發源地與活動中心，所以在當地也叫它“府谷玩藝”。它的音樂部分是由若干小曲平列組合的，當它在1953年春代表陝北、榆林專區(府谷縣所在的專區)參加第一屆全國民間音樂舞蹈會演時，有人便給它起了一個新名字，叫“榆林小曲”(其實叫作“府谷小曲”更恰當些。^①以下簡稱為“小曲”)。

歷代記載各地小曲的典籍是不不少的，凡是叫時調、小曲、小調、小唱、時尚小令等名字的都屬於本範圍。從若干記載上看，似乎明、清兩代是小曲最興盛的時期。在此時期，搜集小曲的人越來越多，編輯成書的種類也不少，例如〔明〕馮夢龍的《桂枝兒》《山歌》等，成化年間各種《駐雲飛》等，此外在《盛世新聲》《詞林摘艷》《雍熙樂府》《玉谷簫》《詞林一枝》等刊本中所載的明代各種時調小曲等。又如清代的《萬花小曲》《西調、黃瀝調集鈔》《霓裳續譜》《絲弦小曲》等刊本。而且在此時期，文人們對小曲所作的論文也是常見的，例如〔明〕沈德符與同時的李崆峒(見《顧曲雜言》)，〔明〕王德

① 因為全國叫榆林的地名很多，容易混淆，所以本書暫時取名為《陝北榆林小曲》。

驥(見《曲律》)，〔明〕陳宏緒與卓珂月(見《寒夜錄》)，〔清〕劉廷璣(見《在園雜誌》)，〔清〕李艾塘(見《揚州畫舫錄》)等人士都發表了關於時調小曲不同見解的論文。從這些記載中可以明顯地看出小曲在明、清時代是非常引人注目的，且其影響及威力也是非常大的。如《揚州畫舫錄》中說：

“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合動而歌。最先有銀紐絲、四大景、倒板漿、剪靛花、吉祥草、倒花籃諸調，以劈破玉為最佳，有于蘇州、虎丘唱是調者，蘇人奇之，听者數百人。明日來听者益多，唱者改唱大曲（指昆曲），羣一噓而散”。明代時，文人們也有把小曲和詩經、唐詩、宋詞、元曲等並列平舉，如李崧崧說：“可繼國風之后”，卓珂月說：“我明，詩讓唐，詞讓宋，曲讓元；庶几吳歌、挂枝兒、羅江怨、打棗杆、銀紐絲為我明一絕耳！^①”而陳宏緒接着說：“此言大有識見。明人獨創之藝，為前人所無者，只此小曲耳”。其實，在明代以前，民間小曲何嘗不多呢？廣義說來，遠在唐時瓦子里，就有用琵琶伴奏的賣唱者，當時在寺院里所唱的變文中也有后附雜曲的^②，那就是當時的小曲（如《馮玉梅記》后的《十二時曲》等）。又如宋時唱諸宮調的同時所唱的小曲、清音小曲、唱歌詞等。元代起于民間的清曲（早期的散曲）等等。它們在當時不是已經很興盛了嗎？

小曲到了清乾隆（十八世紀）時顯然是更加豐富了，傳佈的幅

① 見陳宏緒《寒夜錄》。

② 雜曲名稱見《舊唐書》。

度也更为廣闊了，長年來它踏着新陳代謝的步程，一直流傳到今天，在祖國大地上仍然蔓延着和繁生着小調和專業演出的小曲。例如四川清音中的小調，廣西的調子，淮海一帶的小曲，河北的時調，湖南的絲弦小曲以及我們这里所介紹的陝北一帶的小曲等。所以，參考藝人們的傳述或按藝人各輩位年紀疊算起來看，估計陝北府谷一帶所興的小曲在清代就可能有了。不過最早的演出方式是半農半藝的，至于專業演出的方式大約也至少有一百年了。

發 展 情 况

一、坐腔形式与化裝形式

最早唱玩藝是用坐腔形式的（就是有伴奏的清唱）。早期時大概是一人自奏自唱，後來有了合伙演出的，便出現了敘事體与代言體相結合的对唱形式。于是也就產生了戲劇的因素，又加上受当地府谷道情的戲劇形式的影響，大約在六七十年以前，經過一位薩拉族（綏遠省）蒙族老藝人老双羊同几位漢族藝人的合作，創造了一種簡單的化裝演唱形式。演員通常是兩個人（一丑一旦），化裝也很簡單，各着彩裝，持着几种固定的也是通用的道具，如墀王鞭、扇子、彩綢等，边舞边唱。（所演唱的曲本，除了最短小的曲本以外，其他和坐腔形式的基本相同）。所以它已經發展成為一種敘事与代言相結合的歌舞劇形式了。這就是現在仍流行在綏南、陝北和晉西、晉北一帶的二人台（或称二人班）。

二、府谷小曲与府谷道情

前面所說的府谷道情是道情流行在西北一帶的一部分。从前只是曲藝形式的，后来也分化出坐腔形式和戲劇形式兩種。府谷道情与府谷小曲的关系非常密切，唱府谷道情的藝人，有很多兼唱府谷小曲和二人台的；同样地，唱府谷小曲和二人台的藝人，也有很多兼唱府谷道情的。这一类的班子或藝人，大家都称作風交雪（表示多才多能的意思）。因此便自然形成了兩者之間的相互影响。如近期的府谷道情曲調中曾插入了若干小曲作曲牌，而且还吸收了小曲中的許多过門曲調。反过来，小曲的伴奏乐器中，后来加用的漁鼓、簡板和某些打击乐器，以及在唱腔中加進的戲劇化的散板等等，都是从道情中吸取來的。

总的說來，上述三者的关系是这样的：坐腔的小曲与化裝的二人台是母子关系。但是后者对前者並非替代关系，而是平行發展的关系，它們各自生長着，發展着，並且又在相互影响和推动着。府谷道情与府谷小曲是姊妹关系，因为它們同屬於俗曲范围，所以它們不是互相抵制的关系，而是緊密結合和互相交流的关系。

三、小 曲 的 遭 遇

我國一切的民間戲曲和曲藝，在旧社会里，差不多都脫不了受封建統治階級的篡夺、竄改、侮辱、摧殘以及小市民庸俗气息的侵襲。小曲所遭受的災难主要是后三种。現在活着的藝人永远也忘記不了当國民黨反动政权統治西北的时候給予小曲藝人的种种侮辱和折磨。那时他們的自尊心受到了嚴重的損害，所以有很多藝人曾一度停藝务農或流浪远处。当小曲最兴盛的时期，开始从農村

向中小城鎮流傳，因此有的藝人或多或少地受了小市民气息的侵襲。這當然是在小曲發展道路上的一个障礙。但是應該指出：這種成分在它的整體中決非佔着主要地位，而且在解放後經過新的音樂工作者對他們的幫助和改革，已有了很大的進步。所以那原有的質樸、流利的格調，明朗、秀麗、樂觀主義的色彩，仍然是它的主要方面。

曲 本

所有曲本的內容，以向往自由的愛情生活為多，另外也有描述一般生活故事的，也有表述歷史人物、傳說等內容的。

在体裁上可分為兩大類。（1）有着簡單的故事性的：它是敘事體與代言體相結合的体裁。有的純用韻文，有的韻散文夾用。篇幅以大型和中型的居多。此類曲本如：《梁山伯下山》《走西口》《寡婦上墳》《小牧牛》《鋸大缸》《打櫻桃》等。（2）一般歌謠體的：這是由民間歌謠發展起來的充滿着農村色彩的田園詩歌，也就是較大型的民歌唱詞。篇幅以中型及小型的居多。有的常常取用排十二月、排四季、排五更、排數號等格式。此類曲本如：《報花名》《對蓮花》《對花》《挂紅燈》《栽柳樹》等。

總之，在所有的曲本文字里，是找不到學究式的矯揉造作的詞句的。在這裡特別注意的是通順上口、响亮生動的音節，而不太受轍韻與平仄的嚴格拘束。從所有的曲本內容里，根本找不到純粹寫景詠物一類的東西。它與才子佳人，吟風弄月的情調是完全絕緣的，它們的藝術形象是鮮明、生動、有血有肉、充滿着香甜的、樂

觀主義的生活氣息。

上述情形同樣地表現在音樂上。關於這一點，如果用曲譜來解說，當會更透徹些。

音 樂

一、伴奏樂器 較早期的坐腔形式的伴奏樂器有三弦、四胡、笛、漁鼓、簡板、手鑼、小鈸、銅鈴、梆子等。後來（有了化裝形式以後）添了洋琴、板胡、四塊板、竹節子板、埙王鞭等。坐腔演出時，因為工作人員少，所以只選用其中一種或幾種樂器。獨唱形式大都兼奏四胡或洋琴。對唱形式除了唱者兼奏兩種樂器（弦樂器或打擊樂器）以外，還可另加伴奏人員及其使用的樂器（數目不限）。

二、關於聲樂 聲樂曲是小曲音樂的主要部分，女藝人是用真聲唱的，男藝人大都是用假聲唱的（很少用真聲的）。這樣一來，在音色上的對比是不強的，但是當男女合演時在音域上卻取得了統一。而且這樣唱法與小曲的明朗、秀麗的音調色彩也非常適合。但如果用這種唱法來說唱成本大套的書詞，那就難以勝任了。

三、音樂結構 小曲屬於聯曲體的曲藝音樂，整個音樂部分是由許多獨立的聲樂曲調和器樂曲調組成的。器樂曲是附屬部分，是在演唱前後所演奏的大型的獨立的前奏曲及後奏曲。前奏曲也就是板頭或開場樂（類似戲曲中的打通），通常演奏三四個曲牌。後奏曲可有可無，通常只用一個曲牌。也有在曲本中使用間奏的。聲樂曲（即唱腔）是小曲音樂的主要部分，每個曲本所使用的曲調數目是不限的，隨曲本性質而定，有的全篇用許多個曲

調，也有的全篇只用一個曲調變化重複而組成。這些曲調都是歷來藝人在各地演唱時，隨時搜集的民歌而又經過發展的曲調，所以當我們要統計和調查其曲調數目及其來源的時候，就感到莫大的困難與遺憾，因為我們沒有機會能夠把它古今所有的曲調（特別是古老的）都搜集到。

四、曲調特點 現分旋律、節奏與速度、定調三方面來談：

1. 旋律 小曲的旋律，如果和原來的民歌比較，可以發現以下的幾個特點：（1）華麗多彩；（2）線條起伏的幅度擴大；（3）音程跳動較大；（4）音域廣闊。以上情形除了與藝人的發聲法有很大的關係外，再就是因為小曲比民歌已經超出了單一抒情的階段，而具備了較為複雜的代言體因素。在一些故事中，要求刻劃人物與情節上比原來的民歌更具體更細緻些。當然其中也有着一部分象有些人所說的為着鮮人耳目的原因，但是，如果把這一點認為是引起曲調演變的主要因素，而否認是從內容情節上的要求出發的話，那是非常錯誤的。

2. 節奏與速度 同樣地由於以上的原因，有很多原來的民歌到了小曲里以後，節奏與速度也逐漸變化了。第一個現象是：把原曲的節奏時值完全伸長一倍，節拍的強弱規律由一板一眼變為一板三眼（即 $\frac{2}{4}$ 變為 $\frac{4}{4}$ ），同時也就產生了旋律上可作華彩變化的余地。例如：

（原來民歌的鮮花調）

$\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \dot{1} \mid 5 \quad \underline{3} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \dot{1} \mid 5 \quad \underline{3} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{5} \quad \dot{1} \mid$
 嘩啦啦把門兒開， 嘩啦啦把門兒開， 開開 那

$\widehat{6\ 5}\ 3\ |\ \widehat{5\ 2\ 2}\ \widehat{3\ 5\ 3\ 2}\ |\ \widehat{1\ 6}\ 1\ |\ 2\ 1\ 2\ |\ 5\ \dot{1}\ |$
 門 兒 無有那人 進 來。 不是个 張 生

$\widehat{2\ 3}\ \widehat{2\ 1\ 1}\ |\ \widehat{1\ 6}\ 1\ |\ \widehat{2\ 3}\ \widehat{1\ 6}\ |\ 5\ \widehat{6\ 3}\ |\ 5\ -\ ||$
 哥呀,便是个 妖魔 怪。(咿呀 咳 咿呀 咳)

(小曲中的鮮花調)

$\widehat{3\ 5}\ \widehat{2\ 3\ 1}\ |\ \widehat{1\cdot\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 1}\ |\ 5\cdot\ (\widehat{6\ 1}\ \widehat{3\ 5\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 1})\ |$
 嘩 啦 啦 把 門兒 開,

$\widehat{5\ 5\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 1}\ |\ \widehat{3\cdot\ 2}\ \widehat{1\ 3\ 6}\ |\ 5\cdot\ (\widehat{6\ 1}\ \widehat{3\ 5\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 5})\ |$
 嘩啦 啦 把 門兒 開,

$\widehat{1\ 3\ 2\ 3}\ 5\ -\ \overset{6}{\underset{\cdot}{1}}\ |\ \overset{\cdot}{3}\cdot\ 7\ \underset{\cdot}{6}\ 5\ \widehat{3\ 5}\ 2\ |$
 開 開 (哎) 門 兒

$\widehat{3\ 5}\ \widehat{2\ 1}\ \widehat{6\ 4}\ \widehat{3\ 2\ 3}\ |\ 1\cdot\ (\widehat{5\ 6}\ \widehat{1\ 6}\ 1)\ |$
 無 有 一 个 人 進 來。

$\widehat{3\ 5}\ \widehat{6\ 1}\ \widehat{2\ 2}\ 3\ |\ \overset{5\ 3}{\underset{\cdot}{5}}\cdot\ \underset{\cdot}{6}\ \widehat{1\ 3\ 6}\ \widehat{5\ 3}\ |\ \widehat{2\cdot\ 3}\ \widehat{5\ 1}\ \widehat{5\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 1}\ |$
 不 是 一 个 張 生 哥 呀 便 是 一 个

$\widehat{3\ 5}\ \widehat{6\ 6}\ -\ \overset{\vee}{\underset{\cdot}{6}\ 1}\ |\ \widehat{2\cdot\ 5}\ \widehat{3\ 2}\ \widehat{1\cdot\ 2}\ \widehat{7\ 6}\ |\ 5\cdot\ \overset{\vee}{\underset{\cdot}{1}\ 6\ 5}\ \widehat{3\ 2\ 1}\ |$
 妖 魔 (那个) 怪。(哎來哎咳 哟 哎一个圓

$5\cdot\ (\widehat{6\ 1\cdot\ 3}\ \widehat{2\ 3\ 1})\ |\ 5\cdot\ \widehat{5\ 3}\ \widehat{5\ 3}\ \widehat{2\ 1\ 2\ 3}\ |\ 5\ -\ 5\ -\ ||$
 圓)

第二个现象是：在近期中因为受府谷道情音乐的影响，在唱腔中加进了散板（俗称亮板）的节奏。第三个现象是：各种速度的变化处理比原来的民歌大大地复杂化了。每个曲调的速度，在多次的重复过程中，大都是用由慢而逐渐转快然后再用渐慢来结束的规律。在集体演出时，艺人们为了获得步调一致，便规定了以下各种速度的代名（下面所写的板字是指速度，并不是板腔或板眼的板：）

慢 板——約 J = 44

慢二流——約 J = 60

流水板——約 J = 80

紧二流——約 J = 104

掇子板——約 J = 128

搓 板——又名垛子板，大都是半说半唱的。J = 208

3. 定调 小曲中所有的曲调原来是沒有固定的调性的，它们是随艺人音域临时所定的。所以在这里所谓的定调是指在集体演出时所定的适合大家音域的调。唱小曲的艺人是用笛子（丁喜才先生用的是曲笛）定调的。通常所用的不外乎以下几个调，也就是说，伴奏笛子的艺人起码要弄熟以下几个调的指法：

1) 满指调——六孔均按满，得出本曲主音的音高（約 A）。

2) 五指调——按上面五孔，空一孔，得出本曲主音的音高（約 B）。

3) 软四指调——按上面四孔，空二孔，得出本曲主音的音高（約 $\sharp C$ ）。