

292807

基本馆藏

迷胡牌子音乐

會 剛 編



音 乐 出 版 社

序 言

1942年，毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，陕甘宁边区掀起了一个新的群众秧歌运动。那时，我便开始接触迷胡音乐，并对它发生了兴趣。往后整整地过了十年，我才有缘在迷胡音乐的发源地——陕西关中地区开始比较全面地学习它。

和我一起学习的还有西安人民歌舞剧团的马倬等同志。开始我们只学些零散的曲调，为深入了解这种音乐形式的结构组织，后来还学习了许多完整的小折戏。今年，我才抽出工夫将我们过去学习的成果——从1953至1956年间陆续记录的材料编选成《迷胡牌子音乐》和《迷胡清曲剧选》，交由音乐出版社出版（后者已经出版），为的是帮助读者了解、学习和研究迷胡音乐。两集可作上下集看，亦可独立成册。

全书所包括的材料，虽不能说十分完全，却也可称相当丰富了——有各种不同的唱腔谱142首，伴奏谱19首，曲牌谱36首，清曲剧五出。

提供这些材料的民间艺人有：长安的张文元、黄忠信，华阴的吴思谦、崔春华，韩城的刘英才、王子英，郿县的崔念昔，澄县的彭子清，郾县的李卜和临潼的黄金盈等先生。他们都是陕西省演唱迷胡戏的杰出的民间艺人，他们的唱腔都具有独特的风格和创造性；从他们演唱的许多优秀的唱腔里可以看出迷胡音乐的丰富表现力。

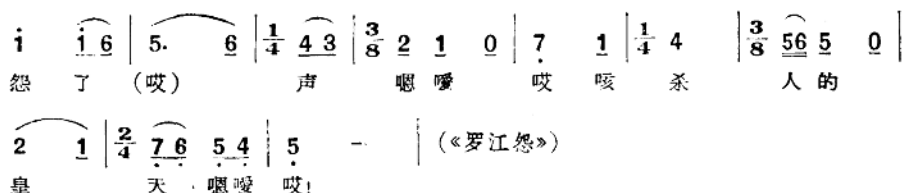
为了正确地保存和发扬我国民族音乐的宝贵遗产，我们认真地对待了全部材料的记录和编校工作；谱、词都尽力作了仔细的记录和反复的校勘，以保持原材料的真实和准确。

应当说明：

第一，迷胡音乐旋律进行中的滑音很多。为了使读者能掌握它们滑出的距离，谱中大都在滑音符号“ $\backslash$ ”、“ $\wedge$ ”的右上方记有小音符，以示滑出的音程。凡未注有小音符者，不是因为滑出的音程不大固定便是由于它们滑出的音程距离太小。

第二，迷胡音乐的“4”和“7”音不同于十二平均律中的“4”和“7”。迷胡的“4”音比十二平均律的本位“4”稍高一点，迷胡的“7”音比十二平均律的本位“7”稍低一点。为了写谱和排印的方便，也不沿用表示这种特殊音高的“ $\uparrow$ ”、“ $\downarrow$ ”号在谱中标明，故统一加注于此。

第三，迷胡音乐的节拍变化也是很多的，除临时由 $\frac{2}{4}$ 变为 $\frac{3}{4}$ 拍子外，还有较复杂的拍子变化。如：



这种临时变化拍子(艺人管它叫“斩”或“闪”)的节奏,如果仍刻板地用 $\frac{2}{4}$ 拍子来处理(过去有人曾这样记过)是不对的,那样记,实际上破坏了原曲正确的节奏关系。上例这种由 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 至 $\frac{3}{8}$ 的拍子变化,仅转变了节奏关系,它们的时值却全未变—— $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{1}{4}$ 拍子中的八分音符与 $\frac{3}{8}$ 拍子中的八分音符的时值完全相等。

第四,全部唱腔中的用词用字,编者都尽力作了斟酌和推敲;这看来是小事,实际却颇费力——一方面因为有些方言土语很难找到确当的字眼表现;另一方面有些词、字在民间艺人口传中失了真,这就增加了更多的困难。为此,编者曾向熟悉当地方言并对语文有修养的老先生们请教多次,在他们的帮助下,总算做到了大体上的准确;但附会之处仍然有。如《闪扁担》中的“谄”字,据研究文字学的党晴梵老先生讲“谄”系“述”之误,不过这个“述”字除专家外一般人是无法认识的(一般字典均无此字),因之,明知不对也只得借用这个不大通的“谄”字。自然,也还有根本无法确知原词正确用字的另一种附会或错误之处,望读者指正,以便再版时修订。

第五,编写方面,编者采取了这样的原则:一、凡在唱腔上有一定特点的都选入;二、有一定研究价值的,也选入一部份,如《张生戏鸳鸯》、《放风筝》(陕北民歌)、《哭五更》(湖南民歌)等。但这种曲调并未多选,因为它们究竟还不是原有的“迷胡”(尽管多数艺人把它们列入迷胡音乐的宝库),而且艺人们也还未使它们和迷胡音乐在音调上有机地结合起来。

由于编者知识水平的限制,全书在编校上,难免还会有个人不能发现的缺点和错误,敬希读者鉴谅,并望多予指正。

曾 刚 1956年11月17日于中国音乐家协会西安分会

迷胡音乐浅說

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間說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間音乐形式之一。

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，改編和创作了许多反映当时现实斗争生活的新秧歌剧。馬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諧、朴素的結合，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，陕西地区又陸續产生了《梁秋燕》、《罗汉钱》等许多为当地群众热爱的新迷胡剧。它們在许多方面都繼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，只要我們肯于钻研，勤于創造，定会促进民族新歌剧的更快成长。

“鄠鄠”还是“迷胡”？

一般人也有称“迷胡”为“鄠鄠”的，据說是因陕西太白山麓的鄠、鄠二县有著名的“曲子”而来。此說并不确切。該二县流行有“曲子”，也頗普遍，这是事实；但比起东府二华(即华阴和华县)来，無論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，所以孔子曾經說：“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、东柵村、赵坪村，华县的老觀台、北沙村、南沙村、田村……等地更是出名的“迷胡窝子”；許多出名的迷胡艺人，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員；此外还有张志忠(又名各罗)、吳思謙、安世杰(即安老四)；更是該地能弹会唱、在群众中享有很高声望的杰出的清唱家。于此約略可见一斑。

“迷胡”究作何解？西北研究文字学的党晴梵老先生在一篇談曲子戏的短文里曾經講过：

“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……為什麼把玩耍的做戲假人，叫做‘木偶’、‘泥偶’（見《莊子》）呢？因為‘偶’和‘耦’通，‘耦’是兩個農奴耕田，一推一挽，把‘偶’字當對偶講解，就是根據這個意思。又有‘擾’字，是耘田，就是鋤草，也和‘耦’字音近。在古代語匯不大完備的時期，就把演戲的人叫做耦、擾。後來為了有分別，就把來旁的‘耦’、‘擾’改成人旁的‘偶’、‘优’了。還有‘侏儒’又是大奴隸主的俳優（即演戲的人）所畜的，‘侏儒’又是‘胡’的復綴。”

可見“迷胡”一詞即指迷人的戲劇而言。一般民間藝人雖不懂文字學，却也多以此意作解，他們稱迷胡是“迷迷糊糊的戲”（即指其纏綿動聽）；而迷胡音樂的確富有迷人的特點。從簡化漢字的觀點看，“迷胡”二字好寫易認，也更合適。因此，還是稱為迷胡更為貼切。

迷胡的名稱，當然不是研究問題的關鍵，筆者所以提它出來，只為還它一個廬山真面而已。

民間的“迷胡”音樂生活及其演出形式

民間的迷胡音樂生活相當繁盛，陝西關中地區的大部分農村都有農民自動組織起來的“自樂班”（演唱迷胡和秦腔），成為農村文藝活動的核心。過去的所謂農閑季節——秋冬之間，特別是春節前後，迷胡的演唱活動極為頻繁；平常，在農民家庭“過事”（生辰、婚喪禮儀等事）或村社集會，也都有這種活動。農民熱愛迷胡的程度不亞於秦腔或其他梆子戲。因為它的內容平易近人、生動有趣，唱詞清晰，音調纏綿，男女老幼莫不為之迷戀。民間曾經有過這樣一個傳說：

廟會上的迷胡戲開了。一位農民忙跑回家對妻說：“戲快演了，快弄點東西吃了好去看”。妻說：“外邊鑼鼓直吼，我也要去。餃子早包好了，就等着你呢！”於是她馬上把餃子下到鍋里。外面的鑼鼓越敲越響，丈夫急的要命，跑到鍋邊用箬篋一撈，餃子一個也沒有，他又急又氣，大聲喊叫起來，妻趕來一看，可不是嘛，她只急于看戲，卻把餃子下到水盆里去了！丈夫不耐煩再等，就餓着肚子往戲場跑。妻子聽見外面的“胡呼”响了，跟着趕上去，那知腳還未伸出大門，睡在床上的娃卻依呀依呀地哭起來了，只好把娃抱走。趕到戲場，人們一見她就大笑起來，笑得她怪不好意思，過了半天，才發覺她手上抱的不是娃，原來是一個枕頭。（轉引自李靜慈先生的《談西北迷胡戲》一文，文字略有刪節）

這其實是一則笑話，自不必全信，然其表示群眾熱愛迷胡的精神則是千真萬確的。

迷胡有兩種主要演出形式，即“地攤子”和“高台戲”。前者又稱“板凳曲子”或“坐唱迷胡”。這種形式比較自由，農村中極為普遍，不要舞台，不用化妝，四五人或五六人湊在一起，無須敲鑼打鼓，彈起弦子就能唱（多半沒有念白）；可以唱民間社會生活中的小故事，也可以唱歷史傳說事件；可以表現幽默、風趣的格調，也可以表現豪壯、悲怨的情緒。從現有的資料來看，這種形式的初級階段，還不能稱之為戲，只能視為多段詞的民歌演唱，如現存迷胡唱本中的《綉荷包》、《陪情郎》、《十月懷胎》、《三十六碼頭》等便是。它們既無故事情節，也無其他的戲劇因素，只由一個人單純地敘述一件事或一種情緒。這類唱本，現在極少流行，多為內容豐富、完整的清曲本所代替。後者即舞台劇，唱白舞合一，能表演情節更為複雜、內容更為豐富的題材。這種形式規模較大——要舞台，要化妝，要加大銅器，要有更多的演員，因而沒有前者普遍，但仍為廣大群眾所熱愛，是迷胡較高階段的发展。其劇目多采自相鄰的

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。有人认为迷胡的《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哀情；也有人认为《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，认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，多系官人，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，多半认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；也有人认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，它的坐唱形式非但未淹没，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：劇本多採自梆子戲，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，它是連綴若干既成的民歌、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》；《火災駒》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：易於自然的抒發感情，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》、《黃龍浪》、《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》、《戲秋千》、《閃扁担》、《五更鳥》、《一串鈴》、《五里墩》、《十里墩》、《小淒涼》、《五柱香》、《打枣杆》、《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）。這些曲調大体可分三類：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:《五更鳥》、《小姑賢》、《打灶君》、《隔門賢》、《脏婆娘》、《休媳妇》、《老少換》、《张連卖布》、《安安送米》、《烟花告状》、《尼姑思凡》、《二姐娃害病》、《女寡妇驗田》、《男嫖夫上坟》、《两亲家打架》、《王大娘釘缸》等;后者多系知識分子根据历史小說、传统戏曲改編或移植的,主要剧目有:《古城会》、《白訪黑》、《审苏三》、《杜十娘》、《花亭会》、《少华山》、《刺目劝学》、《皇姑出家》、《刘全进瓜》、《秦琼观陣》、《伯牙撫琴》、《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;但民主性的精华則更多地存在着,如反封建礼教束縛的《曹俊英》(描写曹反对纏足)、《尼姑思凡》、《林英哭五更》,歌頌高貴品德的《赵五娘描容》、《小姑賢》、《杜十娘》,諷刺旧社会不合理婚姻制度的《老少換》、《大小爭夫》以及劝人务正的《张連卖布》等。民間有“迷胡不敬神”之說,也表明了它反封建的民主精神。

音阶、調式、音域、乐器

音 阶

迷胡中使用的音阶不能认为是单一的;从迷胡的基本曲調来看,主要用的是七声音阶,此外也有某些曲調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,迷胡是由許多民歌連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,是中国民間音乐中的一种特殊样式。

例一 $\frac{2}{4}$

《五更》

每分钟 112 拍

小 軍 摆 香 案, 哎 咳 呀 哈

跪 倒 祝 告 天, 保

佑 呀 我 二 呀 弟 早 回 桃 園, 哎 呀,

我 弟(呀 哎) 兄 一 同 謝(哎) 蒼(哎) 天。

使用这种音阶的曲调, 迷胡音乐中大量存在着。其音阶排列是:

5 6 ^①↓7 1 2 3 ↑4 5 5 ↑4 3 2 1 ↓7 6 5

这种音列的基本音级之间的音程关系是独特的,完全不同于西洋的七声音阶。西洋音阶采用十二平均律,即每个八度中有十二个均等的半音,其中三音与四音之间、七音与八音之间必须是半音关系(指大音阶),其他音级间则为全音。迷胡的这种音阶不是平均律,三——四、七——八音之间并非半音关系,因为这里的“7”音非本位“7”,较它稍低一点,但非“♭7”;“4”也不是本位“4”,较之稍高一点,也非“♯4”。“7”、“4”这两个音不是整个八度内的等分半音,却成为“6-1”和“3-5”这两个小三度中间的等分音,可称“小三度间音”。据我所知,西北流行的民间音乐(主要是戏曲音乐)的音阶,大都和迷胡的这种音阶相同。

六声音阶的曲調仅居其次，亦复不少。

例二 $\frac{2}{4}$

《越調》(硬)

每分鐘 60 拍

$\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} 65 \mid \overbrace{3.2} \quad 3 \mid \left(\underline{\underline{6.5}} \quad \underline{\underline{3.32}} \mid \underline{\underline{\frac{3}{4} 1}} \quad \underline{\underline{3.2}} \quad \underline{\underline{33}} \quad \underline{\underline{2.5}} \right) \mid \underline{\underline{\frac{2}{4} \dot{1} \dot{1}}} \quad \underline{\underline{6.5}} \mid \underline{\underline{5.6}} \quad \underline{\underline{3.2}} \mid \underline{\underline{2.1}} \quad \underline{\underline{1.76}} \mid$
 思念桃(咪) 园, 坐臥 不(咪)安,

思念桃(映) 园,

坐臥 不(啾)安。

$$\begin{array}{c} (3 \quad | \quad \underline{2321} \quad \underline{6 \quad 61} \quad | \quad \underline{5 \quad 56} \quad \underline{1 \quad 56} \quad 1) \\ \hline 5. \quad - \quad | \quad 0 \quad 0 \quad | \quad \underline{\frac{3}{4}} 0 \quad 0 \quad 0 \quad | \quad \underline{\frac{2}{4}} 3 \quad 5 \quad \underline{1 \quad 2} \quad | \quad \underline{(3. \quad 2 \quad 3 \quad 5)} \quad | \quad \underline{5 \quad 5} \quad \underline{3 \quad 0} \quad | \quad 5 \quad 5. \quad | \quad \underline{\dot{1} \quad \dot{1} \quad 3.2} \end{array}$$

我兄弟 徐(呢)州 曾(呢) 失(呢)

我兄弟 徐(呃)州 曾(呃) 失(呃)

$$(\underline{1 \ 65} \mid \underline{1 \ 32} \ \underline{1 \ 5})$$

散, 把二弟 圍困 在 土 山。

散，把二弟圍困在土山。

这种音阶的排列如前,只是少了一个“4”音,但絕非偶然的遺漏或省略,实由曲調发展之必然趋势所致。本书入选的全部《越調》(硬)和《越尾》都采用这种音阶。此外如《慢訴》、《紧訴》、《吹腔》、《大十片》、《黄龙滚》等曲,除調式略有区别外,也都大体相同。

五声音阶的曲调较少,但也不是个别的。

音阶的排列是: 5 6 1 2 3 5

例三 $\frac{2}{4}$

《打枣杆》

每分鐘 112 拍

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

头上青丝 如墨染， 那么黑的， 那么黑的； 两耳轮下 嵌金环， 那么黄的， 那么黄的。

头上青絲 如墨染， 那么黑的， 那么黑的； 两耳輪下 墜金环， 那么黃的， 那么黃的。

④ 箭头表示略高或略低于原位音。

例四 $\frac{2}{4}$

《两头忙》

每分鐘 84 拍

$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ |
 玉 皇 姑 閑 言 怒(啊) 生 成 哟, 罵 了 声 昏 王
 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ - | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ |
 无(啊) 道 君 哟; 我 今 辞 朝 归(呀) 山 去 呀 哎
 $\dot{5}$ - | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ |
 哟, 哎, 只是 不上 你 娘 舅家 門 哪, 哎 哟!

此外如《反片》、《一点油》、《黄龙滚带紧訴》等曲,也都是五声音阶。

調 式

如同音阶一样,迷胡的調式也不是单一的;最主要的是“5”調式,音阶排列如前述。这种調式由于半音频率的不同(多半和語言有关),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。

这种調式的主音为“5”是无疑的,調性也清楚(可参看例一),然其上下五度的“2”和“1”却不象普通調式中的属音和次属音那样有势力;有趣的是“4”和“7”,它們在这个調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》

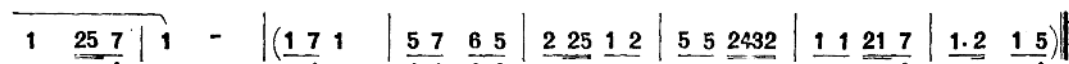
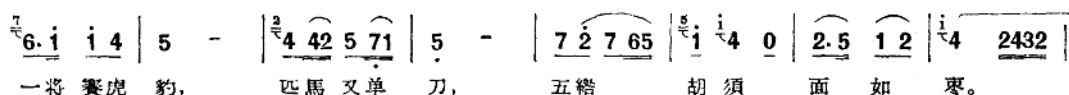
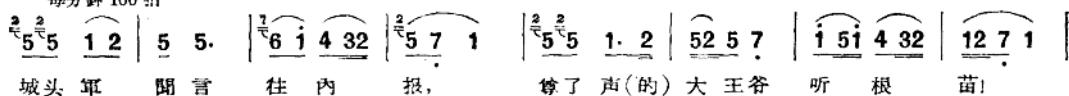
每分鐘 80 拍

$\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{4}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{4}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{0}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ |
 梳 也 梳 油 头, 金 也 金 簪 明, 两 鬓 間 斜 插
 $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{7}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ |
 絨 綫 花 儿 紅, 哎呀 啊呀么 甚 聰 明, 咿呀 啊呀么 甚 風 流,
 $\dot{2}$ $\dot{4}$ $\dot{4}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{4}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{4}$ | $\dot{2}$ $\dot{4}$ | $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{4}$ | $\dot{5}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ |
 你 是 誰 家 女 花 童? 这 个 女 娃 甚 聰 明, 今 日 本 是 正 清 明,
 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{0}$ $\dot{1}$ | $\dot{0}$ $\dot{1}$ $\dot{0}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ - | $\dot{2}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{4}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{4}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{0}$ |
 哎 喂 哎 哎 哎 哎 哟, 姐 儿 何 不 报(哎) 上 名? 哎 哟!

例六 $\frac{2}{4}$

《銀扭絲》

每分鐘 100 拍



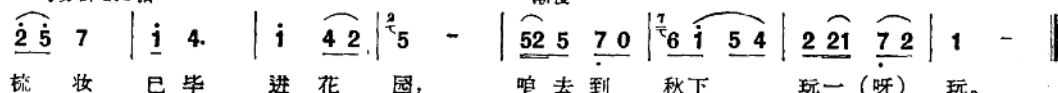
这里可以看出“2”和“1”也还重要,因为它们也常作为静止音出现,也有当作曲调的起音用的,尤其是“1”比前者还要明显;但应该注意,例六的终止音“1”,还不能认为是绝对意义上的终止,它和后面的过门浑然一体,才给人以较强的终止感觉。另外也当注意,此曲在迷胡戏中总是要往别的曲调上去连接的。用“1”来独立终止全曲的例子也有。

例七 $\frac{2}{4}$

《崗調》

每分鐘 104 拍

漸慢



这里的终止感比例六强,速度的轉換輔助了终止效果,这也是明显的。

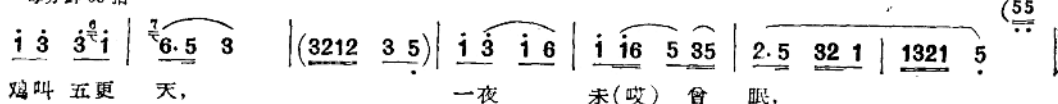
綜觀以上三例,均可說明“4”和“7”确是这种調式中很活跃的角色。它們的进行比較独特,游移性很强,其进行趋势和西洋音阶中的“4”、“7”不同:“4”音并没有解决到“3”的必要,“7”音也无导音的性质。

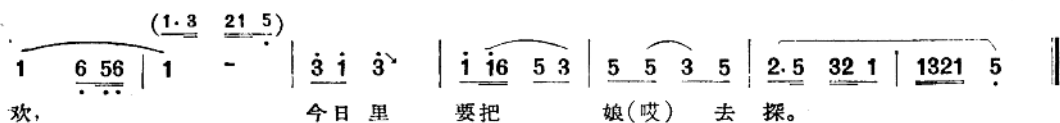
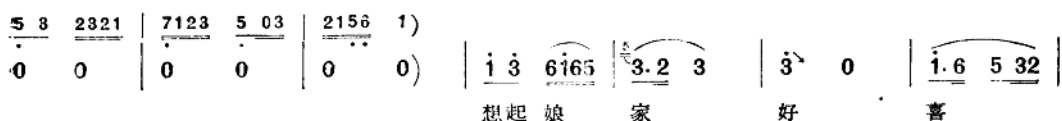
用这种調式构成的曲調,是迷胡音乐的主干,艺人們多称这种調性为“軟調”,易于抒发悲怨或輕快的情感。这种調式还有一种另外的形态,艺人們称之为“硬調”,易于表现豪壮和更加欢快的情感(如例二和下例)。

例八 $\frac{2}{4}$

《越調》(硬)

每分鐘 69 拍





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。

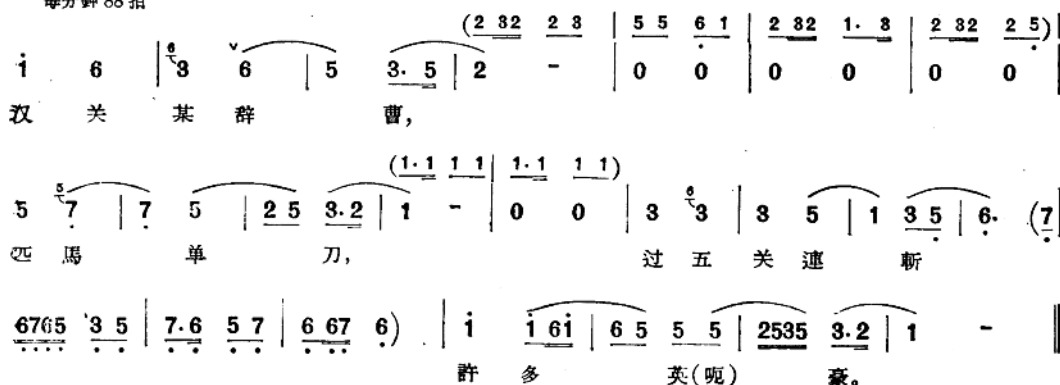
“1”调式的曲调也可以找到。

音阶的排列是: 1 2 3 5 6 ↓7 1̇

例九 $\frac{2}{4}$

每分钟 88 拍

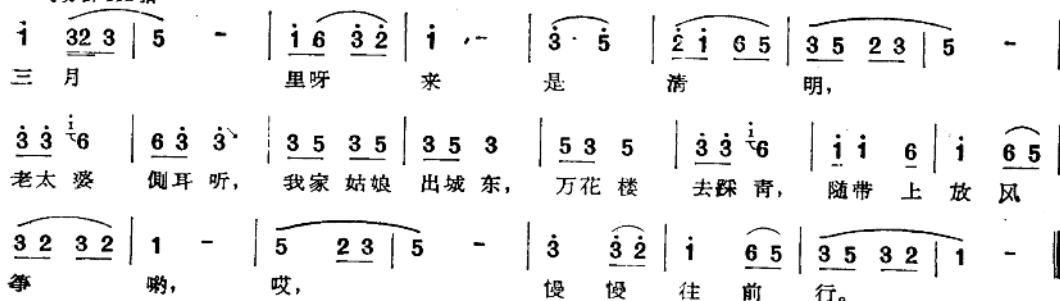
《慢诉》



例十 $\frac{2}{4}$

每分钟 112 拍

《放风筝》



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 — 5̇

这里的 5 — 5̇ 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 - | 5̇ 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 解 衣 上 床 鸳 也 鸳 交 凤。

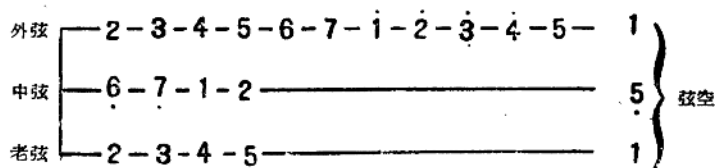
此曲的音域是: 1 — 1̇, 虽也有两个八度,但其中“1”和“6”的时值较短,因而单独来看,还不算太宽。应该注意的是,这种曲调都是和更高音区活动的曲调连在一起应用,而中间并不变换调的高度。

如此宽广的音域,按理为一般入声所不及,然而一般迷胡艺人都能唱得来。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,也可借乐器都拖下去。迷胡最重要的音区(实际就是真声音区)其实在 5 — 2̇ 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

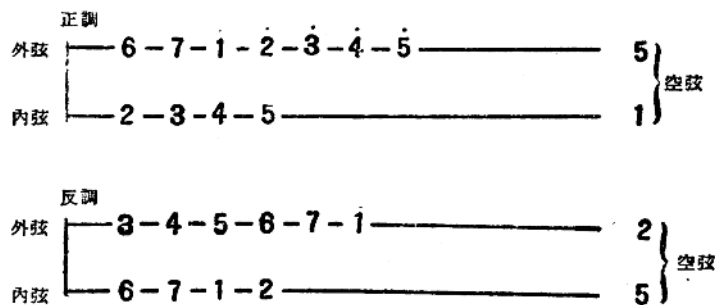
迷胡(指清唱)中使用的乐器有: 三弦、板胡、笛子、水水、梆子和四頁瓦。舞台剧则另加有板鼓及一般梆子戏所用的其他敲击乐器。

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:



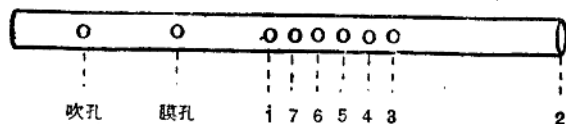
此外还有将老弦升高一音, 把空弦定为“2 5 1”的, 也有定“5 2 5”和“5 6 3”的。不过这种定法很少, 现在几乎不用, 故不詳述。

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阶, 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。在人少的情況下,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,供大家参考。

三类曲調例解

迷胡中三类别的曲調,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

$\overset{56}{5}$ $\overset{56}{4\ 2}$ | $\overset{56}{5}$ $\overset{56}{4\ 2}$ | $\overset{56}{1\ 2\ 6\ 5\ 4}$ | $\overset{56}{5}$ $\overset{56}{2\ 0}$ | $\overset{7}{6\ 5\ 4\ 2}$ | $\overset{56}{5\ 1\ 3}$ | $\overset{56}{2\ 1}$ | $\overset{56}{2\ 5}$ | $\overset{56}{7\ 1}$ |

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

$\overset{5}{5}$ - | $\overset{56}{2\ 5\ 6\ 5\ 4}$ | $\overset{56}{5}$ $\overset{56}{0\ 1}$ | $\overset{56}{2\ 5\ 2\ 7\ 1}$ | $\overset{5}{5}$ - | $\overset{7}{6\ 5\ 4\ 2}$ | $\overset{56}{5\ 2\ 1}$ |

喧。 蚊 虫 奴 的 哥, 蚊 虫 奴 的 兄, 你 在 窗 外 叫,

$\overset{56}{2\ 5\ 2}$ $\overset{56}{2\ 1\ 7\ 1}$ | $\overset{5}{5}$ - | $\overset{56}{6\ 5\ 4\ 2}$ | $\overset{56}{5}$ $\overset{56}{2\ 0}$ | $\overset{7}{6\ 5\ 2\ 2}$ | $\overset{56}{5}$ $\overset{56}{2\ 0}$ | $\overset{56}{4\ 5\ 6}$ | $\overset{56}{4\ 2\ 1}$ |

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

$\overset{7}{7\ 1\ 5}$ | $\overset{56}{2\ 5\ 6\ 4\ 2\ 1}$ | $\overset{7}{7\ 1\ 5}$ | $\overset{56}{4\ 4\ 4\ 2\ 1}$ | $\overset{7}{7\ 1\ 5}$ | $\overset{56}{5\ 5\ 2\ 4\ 2\ 1}$ | $\overset{7}{7\ 1\ 5}$ |

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

$\overset{1}{1\ 2\ 4}$ $\overset{56}{6}$ | $\overset{56}{5\ 6\ 4}$ | $\overset{2}{2}$ | $\overset{56}{5\ 6\ 4\ 2\ 1}$ | $\overset{5}{5}$ $\overset{56}{7\ 1}$ | $\overset{56}{2\ 5\ 4\ 2}$ | $\overset{1}{1\ 7\ 6}$ | $\overset{56}{5\ 4}$ | $\overset{5}{5}$ - |

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

这是清唱迷胡《五更鳥》中的一个片断,曲調虽長,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

$\dot{2} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \mid \dot{5} \dot{6} \dot{4} \mid \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \mid 5 - \mid 5 \dot{5} \dot{7} \mid 5 \mid \dot{6} \dot{4} \dot{4} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \mid 5 - \mid \dot{1} \dot{4} \dot{2} \mid$
 姐 儿 立 鞦 笑呀笑 开， 这几 日 要 的 好不 暢 快； 掙
 $\frac{3}{8} \dot{6} \dot{5} \dot{0} \mid \dot{5} \dot{5} \mid 2 \dot{7} \mid \dot{2} \dot{1} - \mid \dot{1} \dot{2} \mid \dot{1} \mid \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5} \mid \dot{2} \dot{5} \dot{7} \dot{0} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{4} \dot{3} \dot{2} \dot{6} \mid 5 - \parallel$
 断了 紗 罗 还 犹 可， 失 掉 了 金 簪 誰 陪 咱？

此曲中間采用了变化节奏，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，也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》就是一部叙事力很强的曲子；許多清唱迷胡，《越調》唱完就用它来叙事，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

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

例十六 $\frac{2}{4}$

《崗調》

每分鐘 104 拍

$\dot{2} \dot{7} \mid \dot{7} \dot{6} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{7} \mid \dot{4} \dot{6} \dot{5} \mid (\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \mid \dot{7} \dot{7} \dot{7} \dot{6} \mid \dot{5} \dot{4} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{5}) \mid$
 化 儿 說 罢 扭 身 走，
 $\dot{2} \dot{2} \dot{7} \mid \dot{7} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{5} \dot{0} \dot{5} \dot{1} \mid \dot{3} \dot{2} \dot{1} \mid (\dot{5} \dot{4} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \mid \dot{5} \mid \dot{1} \mid \dot{6} \dot{5} \dot{1} \dot{2} \mid \dot{5} \dot{1} \dot{5}) \parallel$
 李 亚 仙 将 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。

例十七 $\frac{2}{4}$

《五更》

每分鐘 56 拍

只 見 他 眼 几 翻， 哎

却 怎 么 不 应 言，

端 一 碗 姜 哎 湯， 忙 灌 入 郎 哎 咽 喉

哎， 声 声 呀 哎 几， 不 住 我 把 郑 郎 (哎) 喚。

此曲是清唱迷胡《刺目劝学》中的一段，描述烟花女李亚仙，看见她钟情的郑元和昏倒在地时的那种凄楚、关怀的心情。曲调的风格独特、形式朴素，词曲结合也很紧密和谐——整个音乐的描写都是十分真切动人的。

戏剧内容的发展推动了乐曲表现力的更加丰富。

例十八 $\frac{2}{4}$

《苦道情》

每分鐘 80 拍

哎 自 幼 几 在 閨 閣 呀 哎

呀 十

分 識 慎， 到 今 日 又 做 了 紅 拂 私

奔。 哭 了 声 哎 呀