

分类号_____

UDC _____

单位代码_____

论文编号_____

中国艺术研究院

____届同等学力人员申请硕士学位论文

榆林小曲的表现形式和传承方式

学生姓名: 王蓓蓓

学科专业: 音乐学

研究方向: 民族民间音乐学

指导教师: 李 玫

Yulin song from and way of inheritance

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the Degree of M.A. in arts

By

Wang Beibei

Postgraduate Program

Chinese National Academy of Arts

Supervisor: Li Mei

Signature _____

Approved

3. 2013

中国艺术研究院学位论文原创性声明和使用授权说明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：

日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本人完全了解中国艺术研究院关于收集、保存、使用学位论文的规定，即：中国艺术研究院有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权中国艺术研究院可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名：

日期： 年 月 日

导师签名：

日期： 年 月 日

中文摘要

陕北文化是陕西文化一个重要的组成部分，它以个性独特的文化特质引起研究者的关注。陕北文化的特点，是在陕北独特的历史条件、地理环境和政治经济发展诸多因素下形成的。榆林小曲的形成与发展，有着它深刻的社会、历史背景。榆林小曲从题材内容上最多见的是反映城镇市民生活情趣，榆林小曲与江南小曲和陕北民歌有着密不可分的关系，本文将从明清俗曲与榆林小曲之比较、清末榆林小曲与同名陕北民歌之比较、民国至 20 世纪 50 年代的小曲与同名民歌之比较、榆林小曲与其他地区民歌之比较几个方面进行详细对比研究，归纳总结其中的联系与差别。

关键词：榆林小曲；陕北民歌；明清俗曲；结构；调式

严禁复制

Abstract

The northern Shaanxi culture is an important part of the Shaanxi Cultural, its personality unique cultural characteristics lead to the attention of the researchers. Cultural characteristics in northern Shaanxi, is a unique historical conditions in northern Shaanxi, geography environment and the development of political and economic formation of many factors. The formation and development of Yulin ditty, has Its profound social and historical background. Yulin ditty from the most common subject matter content reflects towns public interest in life, Yulin ditty has a Inextricable relationship with Gangnam ditty and northern Shaanxi folk songs both. This article Is a comparision of Ming Qing Dynasty song and Yulin ditty, Qing Dynasty Yulin ditty and the same name folk songs of northern Shanxi, from the Republic of China to 1950s the folk songs with the same name of northern Shanxi and Yulin ditty, other regional folk songs and Yulin ditty, in order to find the contact and the difference through this comparative study .

Key words: Yulin ditty; the folk songs of northern Shanxi; Ming Qing Dynasty Song; strcture; Tuning

目 录

中文摘要	I
ABSTRACT	II
引言	1
第一章 孕育榆林小曲的土壤	2
第一节 陕北独有的文化环境	2
一、陕北文化	2
二、陕北文化是多元、开放的文化	3
第二节 榆林小曲的产生与传播	4
一、小曲的历史渊源	4
二、小曲的传播	5
第二章 榆林小曲的基本音乐形态	7
第一节 榆林小曲的题材与内容	7
第二节 榆林小曲的音乐	7
一、榆林小曲的音乐分唱腔和器乐曲牌两部分	7
二、器乐曲牌来源可分为:	8
三、小曲的曲调来源	8
四、小曲的演唱及旋律特点	9
第三章 音乐形态比较研究	18
第一节 榆林小曲与明清俗曲之比较	18
一、榆林小曲与明清俗曲在诸多方面的相似性及延续性	18
二、典型曲目比较研究	19
第二节 榆林小曲与陕北民歌之比较	24
一、清末吸收了当地民间音乐的小曲与陕北民歌的比较	24

二、民国至 20 世纪 50 年代的小曲与同名民歌之比较	27
第三节 与其他民间曲调中同名曲目之比较	34
一、与江苏民歌《茉莉花》之比较	34
第四章 榆林小曲的传承与发展	38
第一节 演唱流派、演出特点及演唱特征	38
一、两大流派	38
二、演唱特征	40
三、演奏特征	41
第二节 榆林小曲的发展现况	41
一、历史状况	41
二、发展现状	42
三、当前榆林小曲的生存方式	43
结语	55
参考文献	56
在校期间发表的论文、科研成果等	57
致 谢	58

引言

榆林地处陕西、山西、内蒙、宁夏、甘肃五省交界。在秦代，也是河套文化和匈奴文化的集散地。汉赵时期(公元 304-328 年)，榆林地区已是陕北的文化中心，历代羌、胡、突厥，蒙古族等少数民族迁徙频繁，这里便成为各方势力的必争要地，使得文化形态呈现出一些独有的特点。最重要的是，形成了对外来文化形式的接受融合，并层层累积，形成了多元文化形式、种类叠加错杂，生成一些新的种类，榆林小曲就是一个具体实例，它明显不同于当地原生文化种类，也不同于源形式的变体异文。根据《榆林府志》的记载：自明成化九年（公元 1473）建立卫城，朝廷大量移民对边关进行了人口的充实。榆林于是成为了我国的九边重镇之一，历朝历代都会在此常年屯兵住将^①。外籍官员在榆林地区的数量逐年增加，特别是由浙江一带带来的官员，占了外籍官员总数的百分之七十以上，因此当地民间至今还流行着一种“南官北座”的说法。全国各地的人才聚集于此地，各地区、各民族的文化在这里交流、碰撞、融合。榆林小曲就是在这种条件下成的艺术新品种。

^① 清·乾三十二年御纂. 御批历代通鉴辑览[Z]. 吉林: 吉林出版社, 2005(05).

第一章 孕育榆林小曲的土壤

第一节 陕北独有的文化环境

陕北文化是陕西文化的一个重要组成部分，由于有着个性独特的文化特质，因此引起了许多研究者的关注与研究。陕北文化是在陕北独特的历史条件、地理环境和政治经济发展诸因素下形成的。秦汉以前，陕北地区就是一个重要的畜牧区域，西汉以后，这里的农业耕种业发展十分迅速，成为了一个半农业半畜牧的区域。陕北南边的黄龙山是半农业半畜牧与农业耕种区分界线，这种情况一直保留到隋唐时期，宋代以后开始逐渐开始改变。这种农业与畜牧结合发展的经济结构深深地影响到陕北文化的形成、发展与传承。特殊的地理环境，使陕北一直是是汉民族与其他少数民族文化交流与融合冲击、碰撞的区域。这种特殊的地理环境造就了陕北的文化以秦汉文化为主体，融合了北方草原文化等少数民族文化的独特的文化个性。这种多源性的陕北文化具有以下特点：

一、陕北文化

陕北的历史区域大至包括约当今的延安和榆林两市或南北更广袤的领域，北括长城沿线内外，南至渭北北山，西界子午岭，东接黄河的秦晋大峡谷。地形地貌复杂多样。由于自然气候的变化及人为的开发，陕北成为游牧区与农耕区的交替之地。

《国语》、《史记》、《帝王世纪》等典籍中都对于陕北曾是黄帝部落的主要活动地域有所记载。商周时期陕北称为“鬼方”，是豳豳、戎狄等西北游牧部落的主要活动地。春秋时期，陕北为白狄、赤狄、林胡所居。这一时期百狄等诸族与华夏族的融合，既有战争也有交流。如：晋献公曾娶百狄孤氏女，生公子重耳与夷吾。重耳在百狄流亡 12 年，曾居住陕北的延安一带，并娶赤狄女子季隗为妻，至今，陕北子长县南沟岔乡有一川名曰“重耳川”。

秦、汉两朝由于连年的征伐，迫使陕北的游牧民族向草原和漠北迁移，而中原移民和兵卒的大量迁入，屯垦戍边，使得陕北得到了大规模地开发。对陕北的开发方式主要有：为抵御匈奴而修筑长城、为了便于管辖陕北区域修直道、为方便屯兵修建堡寨。

三国魏晋六朝时期，中国历史处于大动荡大分裂时期，此时陕北主要有汉、羌、匈奴等民族居住，建立的政权先后有前赵（匈奴）、后赵（羯），前燕（鲜卑）、前秦（氐）、后秦（羌）等少数民族政权。公元 407 年，匈奴人建都统万城——今靖

边的白城子，国号大夏。统治地区包括今天的榆林和延安两市。之后的北魏、西魏、北周都对陕北进行过统治。

隋唐时期，陕北是中央王朝的管辖区，也是各民族文化交流的大繁荣时期，在此期间，杂居于陕北地区的部分稽胡、突厥等各族基本都能与汉族友好往来、和睦相处。唐朝初期，陕北的党项族平原部首领拓拔思恭被唐王朝封为定难节度使，进爵夏国公，并赐姓李。从此党项族占据了陕北今天的米脂、绥德、横山、靖边、榆林一带大片区域，即使在唐期和五代的混乱割据情况下，各民族的交流与融合也没有间断。

北宋时期，陕北原有的少数民族主要有党项、女真、契丹、蒙古等族，他们相互征战的同时也存在着交流和融合。南宋后期陕北又成为夏、金、蒙人的角逐之地，延安城成为了兵家必争之地。此期间陕北农牧业、手工业有很大的发展，与前朝相比，这一时期在陕北经济中增添了商品化的成分，同时更具有活力。陕北的历史变迁、民族文化交流，使这里的文化具有多元性。1279年蒙古人灭南宋，建立了元朝，实行省、路（府）、州（县）制度。元朝是一个统一的多民族政权，陕北因其地域、民族混杂，很自然地成为了蒙古族汉化的试验基地。

明清时期，中国的政治、经济、文化中心南迁，陕北变为边防重镇。此时明朝并未从根本上摧毁元朝的残余力量，蒙古人退居到漠北，却时时威胁着明王朝的安全，为了抵御鞑靼入侵，明王朝在陕北设立“三边”，“三边”即靖边、安边、定边，在这一带修建长城，并设置了定边营城、安边营城、靖边营城，靖边、定边现在是陕西榆林下辖的两个县，安边则成了定边的一个镇。明清统一的多民族政权，加快了陕北各民族交流、融合的脚步。

陕北数千年的历史，使这里沉淀下来多元文化的性格，并源源不断地流传着纯粹而又厚重的源生文化。如陕北方言中至今仍然保留的古词语和宋元方言如同历史文化的活化石，如婆姨（已婚妇女）、病差些了（病好些了）、老溘（猝死）^①、骗工（相互帮忙）^②等等，都说明陕北文化的历史深厚而悠久。榆林地区也曾是走西口的要道，大量移民及各民族文化的交流使这片土地呈现出一种旺盛的生命力。

二、陕北文化是多元、开放的文化

陕北地处中国东西部的结合带，又是草原、沙漠和黄土高原的融合区，特殊的地理、历史环境，经过长期积淀，形成了独特的一体性、多元性兼具的特点。各民族文化、生活习俗广泛交融，互相影响的同时也产生了与当时环境相适应的文化的

^① 刘蓉. 陕北方言特点浅析[J]. 延安大学学报(社会科学版), 2011(4): 101-106.

^② 张统宣. 陕北方言特色词例谈[J]. 价值工程, 2010(22): 238-239.

过程。不同类型的文化整合最终导致陕北文化的多元性。在陕北历史上，每一次社会动荡、变迁对民族交往及杂居条件的形成都有很大的影响，它促使不同民族的文化相互之间取长补短、融合荟萃，让陕北文化更加趋向多元化。^①这种多元化的文化整合是双向流动、文化间互相渗透。

陕北文化具有兼收并蓄的特点，大量的移民同时带来异地各具特色的文化，对异地文化陕北人采取“来者不拒，为我所用”的态度，使陕北文化既具有传统文化的因素，又显得丰富多彩。陕北文化就是在这样的背景下形成开放的特性。例如陕北民歌通过广泛地汲取临近地域民歌的个性特点，有效地汲取了适合自身发展与传承的养料，这样的态度使陕北民歌的发展具有很强的开放性，在内容形式上便出现了多元化的发展创新。如陕北民歌《走西口的人儿回来了》采用附加变宫六声羽调式，旋律中对于变宫音、大量旋律跳进的使用大大开拓了陕北民歌的发展范围，其中“la-re-mi-sol-la”的曲调隐现着这首民歌对于内蒙民歌曲调的吸收，大跨度的跳进在内蒙民歌，特别是长调中随处可见。这些体现了这首陕北民歌对于周边区域民歌的吸收和再创造。

第二节 榆林小曲的产生与传播

一、小曲的历史渊源

1、交流

榆林小曲的形成与发展，有着深刻的社会、历史背景。据清乾隆皇帝《御批通鉴辑览》中关于明武宗巡边至榆林的专篇记载称：正德十三年（公元1518年）秋七月，明武宗由山西渡过黄河，先抵陕西府谷，于十月间到达榆林，住在城内太乙神宫（即“凯歌楼”）。^②每日有歌、舞、唱。直至十四年（公元1519年）二月初，方才由原路返回京师。行前纳了延德总兵戴钦之女为妃。并大征女乐。又据《榆林府志》记载，清康熙九年（公元1670），由江南来的谭吉聪（字舟石，浙江嘉兴人），任榆林堡同知。此人对榆林的“边韦地之形与风俗非常熟悉”，对“人物艺文也重长子之选录”，对“兵食水利马政军器人物艺文宜有志此”。对江南小曲十分喜好，来榆时带了家眷及使女、歌伎和所用乐器等，闲暇时，常令这些使女、歌伎为他们演唱求乐，甚至在他主持修镇志时，也要请艺人来奏乐弹唱。根据一些史料的记载，榆林城内经常“夜半曲声听满城”，镇守城堡的兵士在闲暇时也会听小曲，并且此地的半

^① 刘蓉. 陕北方言特点浅析[J]. 延安大学学报(社会科学版), 2011(4): 101-106.

^② 清·乾三十二年御纂. 御批历代通鉴辑览[Z]. 吉林: 吉林出版社, 2005(05).

职业兵士也被允许进府内耍曲子。这样的社会、历史背景促成了榆林地区与其它区域音乐上的频繁互动与交流，促进了榆林小曲的形成与发展。

2.吸收南北文化

清末民初（1909—1914），榆林小曲有了一定的发展，一些民间音乐被吸收、被运用在小曲中。艺人数量不断增加，小曲出现了兴盛时期。榆林小曲在它最初发展的阶段，虽然来源于明清时期江南的小曲、时调，但当它扎根于榆林这块土壤上之后，与当地语言与民间音乐融合、吸收、发展，便形成了自己独特的既有北方的粗犷与豪放，又有江南水乡的柔美与甜蜜的风格。至今在很多南方曲种中仍可以找到很多在某些方面与榆林小曲相似的特征。比如扬州清曲的分单片和套曲结构，没有化妆，没有道白，不做表演的演唱形式和用窄口（假嗓子）、阔口（真嗓子）交替使用的发声习惯和演唱技巧，与榆林小曲的演唱特点极其相类似。湖南祁阳小调的伴奏乐器则与榆林小曲完全一样，演唱的曲目中也有与榆林小曲相同的如《五更调》、《十杯酒》等。陕北民歌中的《掐蒜薹》和榆林小曲《掐蒜薹》的唱词也基本一致。不同音乐形式的交流、融合促进了榆林小曲的产生，使其具有多种音乐元素并与民间生活联系紧密。这些例证都说明榆林小曲是南北大交流、民族大融合的结果。

二、小曲的传播

清代，在榆林做官的江南人将江南小曲带到了这里：康熙年间，榆林同知浙江人谭吉璠带来了江南韶乐，其大力推广家乡音乐的同时，也不经意地影响了当地的人民；湖南人刘厚基带来了湖南花鼓戏与祁剧，为了便于当地群众接受，于是将湖南地方戏和陕北当地民歌相结合。就这样，江南小曲渐渐进入陕北寻常百姓家里，江南的小曲在黄土高原上扎了根。与此同时，陕北民歌的词句也慢慢渗入到江南小曲当中，各种音乐形式相互融合渗透，榆林小曲就这样形成了。最早的榆林小曲只是在官府衙门中演唱，士绅中间或有流行。乾隆年间，镇衙门里成立了由守备李义任领班的业余曲艺班子，负责教授小曲的弹唱和演出的组织工作。嘉庆年间，李义之子李殿魁官拜千总，他承传父艺，能弹善唱，在总兵的指派下，对当时传唱的小曲进行搜集、整理，编成了最早的《榆林清唱小曲》一书。^①道光年间，李殿魁会同儿子李芳等人，走出官衙，通过参加地方士绅百姓的节日庆典、婚宴酒席等活动，进行小曲的表演。这样一来，榆林小曲逐步走向了民间。榆林小曲在“本土化”的过程中，在江南小调的基础上，吸收了部分本地民歌，并加以改造。资料显示，榆林

^① 张智斌，张坚. 榆林小曲探微[J]. 交响(西安音乐学院学报), 2012(1): 41-44.

小曲在明末清初渐渐进入兴盛时期。^①光绪年间，文人王吉士采集了大量小曲，并对其进行了加工和润饰，创作《十杯酒》、《进兰房》、《小叮嘴》、《供月光》等曲目二十余首，还有《四合回》、《将军令》、《狮子令》等器乐曲牌近十首，形成了自己独特的风韵^②。同时，从南方来的官员和商人不断带来丝竹管弦，同北方的民歌不断融合，使榆林小曲便既有陕北乐曲的空旷激越，又有江南丝竹的缠绵甜润。

严禁复制

^① 魏琳琳. 二人台音乐单一调式调性初探[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2009(01): 78-88.

^② 韩世琦. 试谈陕北民歌的语言艺术[J]. 延安大学学报(社会科学版), 1983(4): 66-75.

第二章 榆林小曲的基本音乐形态

第一节 榆林小曲的题材与内容

明清时期的俗曲就已经具有说唱故事的基础，对客观事物进行大量的咏唱，其表现各种事物的功能日渐增强。有些是一曲重叠运用、有些是多曲联成一套，这种形式便于表现各种丰富复杂的情感，又为联套说唱故事打下了基础。明清俗曲大致分三个发展阶段：强化叙事功能；小曲联套形式说唱长篇故事；俗曲联套说唱长篇故事，在这基础上才孕育产生了众多曲种和地方小曲。

榆林小曲也是在此基础上产生的，榆林小曲最常见的是反映城镇市民生活的题材内容，有描写离愁别怨的作品如《日落西山》、《日落黄昏》、《大送郎》等；有反映茶肆酒楼货郎挑夫生活的，如《开茶馆》《卖杂货》《下荆州》；有反映青楼之恨、尼庵之苦的如《妓女告状》《小尼姑》；也有表现民俗风情的，如《放风筝》《戏秋千》《偷红鞋》《赐儿山》《搭戏台》等曲目^①；还有一些脍炙人口的民间传说和故事。榆林小曲和其他民间文学艺术作品有所不同，有些掺杂着一些露骨的性爱描写或性细节，这导致人们对小曲评价带有某种偏见，但从小曲整体思想内容来评价，它是在记录底层人民实际生活状况的同时，还传达出对这种状况的反叛精神。榆林小曲中也有许多乐道于民众苦难生活状况的作品，反叛精神与乐道这两种决然不同的形式恰恰客观地反映了当时社会矛盾的本质特征。

第二节 榆林小曲的音乐

一、榆林小曲的音乐分唱腔和器乐曲牌两部分

1.唱腔：可分为大调和小调两种。在此大调和小调代表着小曲的曲式结构。

(一).大调。大调指篇幅长，情节比较复杂的叙事体曲子，又分为三种情况：

1.同一首曲子不断变化重复，音乐的基本素材是一样的，即变奏式。

2.两个或两个以上完全不同的曲牌联缀在一起，即曲牌联缀式。

3.兼有以上两种类型而构成的曲调，其中既有完全不同的两首或两首以上的曲调相连，同时也包含同一曲调变化后作为若干段曲调相联而构成的一套完整的曲

^① 戴嘉枋. 论于会泳的中国传统音乐理论研究[D]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2008(01): 77-96.

目。

后两种形式称为联曲体，并且每个曲目前面有引子，后面有尾声。

(二).小调。小调则是无论一个曲目有多少段唱词，只用一个曲调演唱的单段体，有时也叫一字调，与分节歌式的民歌一样。小调一般为专曲专用，即有固定的词，但也存在一曲多用的情况。

二、器乐曲牌来源可分为：

- 1.小曲的传统曲牌。
- 2.直接使用本曲种的唱腔曲目，曲牌的名称仍保留原曲目的名称。
- 3.吸收当地民歌作为器乐曲牌，保留原民歌名称。
- 4.吸收当地戏曲曲牌作为小曲曲牌，名称保留原曲牌名称。

榆林小曲结构比较工整严谨，讲究平仄韵辙、辞藻华丽潇洒、含蓄雅致，似出自文人学士之手。

三、小曲的曲调来源

小曲的曲调来源主要有：

1.明清俗曲，这部分所占的比重较大，变化也较多样，音乐形态已逐步本土化。如明清俗曲《叹五更》在后来的发展中演变出两首同词异曲的榆林小曲，两首变体均不同程度显示出与原明清俗曲的紧密联系，同时又带有鲜明的陕北音乐风格特点。（笔者将在第三章中进行详细阐述）。

2.陕北当地民歌，其中又包含较早被吸收到小曲中的当地民歌（如榆林小曲《陈太爷上任》）和解放后吸收的丁喜才演唱的部分曲目。

谱例 1：榆林小曲《陈太爷上任》¹⁰

小 妹 子 本 是 刘 家 坝 上 的 人 (啊 哈)

光 绪 二 十 六 年 过 了 榆 林 (的) 城。

从《陈太爷上任》的歌词“光绪二十六年……”中可知，这首小曲产生的年代应该在清朝。结构为对称两句单段体：A(4)+A1(4)；五声D商调式；两句落点音分别

¹⁰ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P231, 笔者将简谱翻为五线谱.

为：徵（衬字）、商（城），上、下句为下属、主功能性呼应关系；节拍为一板一眼。旋律以陕北民歌特有的四度进行开始，整个曲调只采用级进和四度跳进两种进行，第一句节奏松弛，第二句较为紧凑，第二句曲调具有装饰性，显得更为流动。两句既统一又内部具有对比性。这首小曲风格上具有很强的陕北民歌的特点，结构方整、节奏鲜明，第一小节的 sol-do-re 进行是典型的陕北民歌曲调动机，可见陕北民歌的精髓已完全融入到了这首榆林小曲中。

四、小曲的演唱及旋律特点

“明清俗曲是一种文学与音乐、表演相结合的艺术形式”^①，除单独演唱外还常被用于说唱、歌舞、戏曲等更高的艺术形式中。明清俗曲由于在文词创作上所具有的情感复杂化、讲究用词用语的特点，在演唱上也必然十分考究。榆林小曲在演唱上严格遵循传统的“正字、合腔、养喉、纯熟”四个要素，在发音、吐字、行腔、用令上也十分讲究，合辙押韵，优美动听。

这里笔者先选取榆林小曲常演曲目《洗菜心》、《卖杂货》、《五哥放羊》和不常演曲目《妓女告状》（共四首）、《十杯酒》进行对小曲旋律特征的归纳。

谱例 2：《洗菜心》¹¹

^① 《小慧集》卷 12 第 38 箫香主人小调谱第 2 首，易人根据工尺谱翻译。

¹¹ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安：陕西旅游出版社，2006：P27，笔者将简谱翻为五线谱。

姐 在 (哟) (唉) 江 边 (哎哎) 梳 (哟)

洗 菜 (唉) 心 (来吧) 哎哟 梳 (哟) 梳 (哟) 头 (梳) 一个

戒 指 钱 四 (的) 分, 定 打 足 纹

银 (哎哎) 哎哎 (哎) 哎 (哎哎) 哎 (得) 月 (月), 法 原

又 (哎) 金 (哎哎) 哎 (哎) 哎 (哎)。

歌词：2.谁家的书生拾的去，下上一封全帖，请在奴家中，南酒打半斤。
3.虾米拌韭菜，黄瓜抽去心，油炸鲤鱼大翻身，瓜子落花生。
(…… 略)

结构为四句不对称单段体，句式为 A(5)+A1(4)+B(4)+B1(4)+(2)+ B1(4)，旋律结构内部带有很强的重复性特点，第一句自身带有装饰性重复的特点（第三、四小节是对一、二小节的装饰变化），第二句除第一小节外，基本是对第一句的重复，第四句 17、18 小节通过歌词加入衬字、旋律上采用对第三句第 13 小节的重复将乐句拉长，19 小节至结束为第四乐句的重复；附加变宫的六声 D 徵调式；各句落点音分别为：商（衬字）、徵（衬字）、角（分）、角（衬字）、徵（衬字），形成前两句内部为属、主功能性呼应，后两句内部为色彩性呼应，大上、下句为主、主功能性呼应关系；节拍为一板一眼，只是各段中间、演唱下一段前伴奏中出现一处节拍变换为一板二眼。曲调带有滑音和倚音两种装饰性特征。

谱例 3：《卖杂货》¹²

¹² 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P201, 笔者将简谱翻为五线谱.

离别（哎 哎）家乡 五（哟 哎）柳村， 到处 都走
 尽， 飘 洋 过 海 卖（哎） 杂货，
 卖 货（我） 度 光 阴， （呀 是 咿 哪 儿 月 哟 哎 哎）
 卖 货 度 音 生。

歌词：2.昨日（的）挑担从（哟）街前过，遇见一姑娘，世上多少美（哟）貌女，无一个比

她强，（呀是咿得儿月哟哎哎）无有比她强。

3.头上（的）青丝如（哟哎）墨染，又黑又明净，八宝金环坠（哟）耳边，珍珠宝色明，（呀是咿得儿月哟哎哎）金子黄生生。

4.八字（哎哎）眉毛左（哟哎）右分，长一对花眼睛，樱桃小口一（哟）点红，银牙白生生，（呀是咿得儿月哟哎哎）脸蛋果子红。

（…… 略）

结构为不对称四句体：A(4)+A1(2)+B(4)+(2)+B1(4)；五声 C 羽调式；各句落点音为：羽（村）、商（尽）、羽（阴）、羽（生），形成前两句内部为主、下属功能性呼应，后两句内部为主、主功能性呼应，大上、下句为下属、主功能性呼应关系；节拍为一板一眼；第 8、9 小节是在第 7 小节的基础上进行的变化，四度和八度跳进辅以下滑音的演唱，装饰音、滑音的运用使音乐活泼生动，歌词中带有大量衬词更增添了几份情趣。旋律 do-re-mi-sol-re-mi-re-do-la 的婉转进行带有很强的江南音乐气质。

谱例 4：榆林小曲《五哥放羊》13（此曲是 20 世纪 50 年代初由二人台名艺人丁喜才传授。）

¹³ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P261, 笔者将简谱翻为五线谱。

歌词：2.二月里刮春风，三妹子扎的红头绳，红头绳来绿扎根，我问一声五哥亲不亲。

3.三月里是清明，五哥回家上新坟，我问五哥用的啥，白面馒头献祖宗。

4.四月里四月八，我哥叫奴做上一对袜，我问五哥做些啥，蝴蝶闹梅九针针扎。

(…… 略)

结构为不对称四句体：A(4)+ A1(4)+B(4)+B1(5)+ B2(4)+ B3(5),后两句变化反复，反复时其中一句完全使用衬词演唱；附加变宫的降B 六声徵调式；四句落点音均为徵（衬字）、徵（衬字）、徵（外）、徵（来），各句结音完全一样，形成主、主功能性呼应；前两句旋律进行较平稳，第三句出现同音的重复配合衬字的演唱，将音乐内部较之前出现小的对比，突出了第三句“转”的意义，第三句结束音与第四句开始音形成十一度大跳，将音乐情绪推向更高阶段，随后由高音区向低音区回落，第四句体现出“合”的意义，后两句在重复时旋律音略有变化，使人并不感到啰嗦反而既统一又富于变化；小曲前有前奏，后有间奏；节拍为一板一眼；大量衬词的使用、以及滑音的演唱使音乐更加生动。

谱例 5：榆林小曲《妓女告状》14（一）

张云庭因唱此曲而得名，被群众誉为“冰巴凉”，也有人把该曲称作“冰巴冰”。

¹⁴ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P171-174, 笔者将简谱翻为五线谱.



歌词：2 阎王爷打坐森（哟）罗（的）殿，（那哈啉儿哟哎）二鬼（的）手拿（哎呀么哎哟哎哟）勾魂（的个）牌（哎哎那哈啉儿哟）。

3.判官爷展开生（哟）死（的）簿，地牢官放出（哎呀么哎哟哎哟）女裙（的个）钗（哎哎那哈啉儿哟）。（……略）

结构为不对称两句体：A(4)+A1(2)+(4)+(4)，歌词为两句，第二句完全为衬词演唱，第一句建立于对 re-sol 强调的基础上，第二句第 7、8 是对第 6 小节的变化重复，通过重复的方式将乐句拉长，富有展开性特征；附加清角的六声 bB 徵调式；两句落点音为：徵（开）、徵（衬字），形成上、下句为主、主功能性呼应关系；节拍为一板一眼；采用大量上、下倚音演唱，第三句大跨度倚音的使用成为全曲的高潮。

榆林小曲《妓女告状》（二）



结构为不对称两句体：A(4)+A1(4)+(2)+(4)，乐句构成采用重复的写法，第一句完全是建立在对 sol-re-sol 的重复上，第二句重复的同时又带有一些变化，变化后又是重复，经过一段的重复、变化，第 11 小节是对第 5 小节的移位，二者形成了

前后呼应，旋律上的重复使音乐具有短暂停滞感，与其后顺畅的音乐进行形成对比，音乐内部自然地具有推动力。附加清角的降 B 六声徵调式，两句落点音均为徵音，形成上、下句为主、主功能性呼应关系；节拍为一板一眼；音乐材料精炼集中，又不失个性。曲调很显然是前例的简化形式。

榆林小曲《妓女告状》（三）

The musical score is written in a single system with three staves. The first staff contains the first line of music with lyrics: 初 一 十 五 (是) 底 订 (的个) 开。 (那响响啾儿。 The second staff contains the second line of music with lyrics: 哟 哎 哎) 牛头 (的) 马面 (哎 呀 么 哎 哟 哎 哟 哎) 两 边 (的个) The third staff contains the third line of music with lyrics: 排 (哎 哎 那 响 响 啾 儿 哟) . The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs.

结构为不对称两句体：A(4)+ A1(6)+(4)，第一句完全是在第一小节的 sol-re-sol 基础上建立的，之后的三小节都是围绕这个材料，进行装饰性加花写法构成，写法上第三小节是对第二小节的变化重复，第四小节完全建立在 sol 上，第二句内部带有重复性；附加清角和变宫的七声降 B 徵调式，对偏音的频繁使用使音乐具有鲜明的色彩感；节拍为一板一眼；此例是《妓女告状》(一)形态的更多装饰变化，采用大量装饰音、滑音，使旋律变得婉转柔和一些，但保持了“哎哟哎哟”大跳旋律特征的插衬腔，节奏变化较丰富。

榆林小曲《妓女告状》（四）

初 一 十 五 底 (哟) 门 (的个) 开, (那 儿 带儿
哟) 牛 头 (的) 身 面 (的 呀是) (哎 哟 哎 哟 哟)
两 (呀是) 边 (的个) 排 (哎 哟 那 儿 带 儿 就 哟 啊 啊)。

结构为结构为不对称两句体: A(4)+ A1(6) +(4), 第一句建立在在对 sol-la-sol-re-sol 强调的基础上, 第二句第 7—10 小节建立在在对第七小节 sol、re、do 三个音强调的基础上; 附加清角和变宫的七声降 B 徵调式; 节拍为一板一眼; 衬词在第二句中占有很大的比例; 节奏较规整, 旋律进行较多变。

《妓女告状》	曲式结构	调式	节拍
(一)	不 对 称 四 句 体 : A(4)+A1(2)+B(4)+B1(4)	附加清角的六声 bB 徵调式	一板一眼
(二)	不 对 称 两 句 体: A(4)+ A1(4)+(2)+(4)	附加清角的六声 bB 徵调式	一板一眼
(三)	不 对 称 两 句 体: A(4)+ A1(6) +(4)	附加清角和变宫的 七声降 B 徵调式	一板一眼
(四)	不 对 称 两 句 体: A(4)+ A1(6) +(4)	附加清角和变宫的 七声降 B 徵调式	一板一眼

通过以上分析, 不难看出四首《妓女告状》属于同源, 歌词完全相同, 前两者调式相同, 后两者加强了对偏音的使用, 采用相同的调式。四首小曲均为降 B 徵调式, 曲式结构方式也完全相同, 第二句都具有展开性特征。

谱例 5: 《十杯酒》¹⁵

¹⁵ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P210, 笔者将简谱翻为五线谱。



歌词：2.双手唤起小郎（哎就）哥，兄妹二人拜的什么年，打火吃一袋烟，（哎嗨月）打火抽一袋烟。

3.郎问妹子什么（哎就）烟，云南贵州的好香烟，百八二十个钱，（哎嗨月）百把二十个钱。

4.头杯酒儿进门（哎就）来，手拿银壶把酒筛，叫一声小乖乖，（哎嗨月）叫一声小乖乖。

（……略）

结构为不对称两句单段体：A(4)+A1(4)+(3)，第二句内部带有变化重复；五声C羽调式；各句落点音为徵（天）、羽（前），形成上、下句为色彩性呼应关系；节拍为一板一眼；第一句歌词较松弛，第二句则变得凑，配合衬词的加入以及歌词的重复，使第二句结构拉长并内部具有重复性；两处带有滑音的演唱部分与歌词字调紧密结合：第三小节“头”字为上声，采用上滑音方式演唱、第六小节“拜”字为入声，采用下滑音方式演唱，使曲调十分生动。

通过以上分析，可见榆林小曲唱词结构和一般民歌基本相类似，一般都是多段连接在一起，《十杯酒》和《妓女告状》歌词都有20段，《卖杂货》也有17段。榆林小曲唱词的句式结构以七字句（二+二+三）占很大比例，也有五言、杂言或没有固定规律的长、短句结构成段的。榆林小曲多由徵调式构成，五声音阶、六声音阶、七声音阶的均有。旋律以平稳级进为基本型态，各种装饰音、滑音演唱方式润色，使旋律丰繁华丽而又流畅自如。其音乐总体的风格具有抒情优美、委婉缠绵、纤巧细腻的鲜明特点。榆林小曲歌词中衬词的连续使用也占有很大比重，衬词的使用既渲染情感，增加了音乐的抒情性，又将地方风格的凸显地淋漓尽致，在榆林小曲艺

术形式中起着相当重要的作用。衬词衬腔的频繁使用，必然导致榆林小曲的曲调结构也呈现出种类繁多的样式，不对称的结构成为很普遍的形式。这一特点在《妓女告状》的唱词中体现得十分明显，即前面的唱词排列得十分紧凑，使衬词衬腔完全没有插入机会，而后面的唱词却排列得很松散，这就为衬词衬腔的插入留了充分的余地。榆林小曲的传统曲目，大部分都是一唱到底的，每段中间有器乐伴奏进行连接（前奏或后奏），只有很少的曲目中插有道白的。

严禁复制

第三章 音乐形态比较研究

第一节 榆林小曲与明清俗曲之比较

一、榆林小曲与明清俗曲在诸多方面的相似性及延续性

1. 发展脉络的传承性与相似性：

明代在继承元代散曲的小令和套数的基础上，出现一种与传统歌谣及山歌不同的俗曲，俗称“时调小曲”，这种“时调小曲”取代了元散曲的地位。清代，南北各地都有将短小单曲加上引子、尾声，形成类似于曲牌联缀特点和有故事情节的新形式。有些地区将其与当地声腔结合产生了新的剧种，并且大多数地区的时调小曲都在发展中加重了地方的色彩，形式也比较多样。明清俗曲是对元代散曲的传承与发展。而榆林小曲的渊源则有来自明清俗曲的传承，之后，在发展过程中又结合了地方特色，如榆林小曲《盼五更》就是继承了明清俗曲《叹五更》【银纽丝】调，无论是在曲式结构、调式、节拍方面都具有延续性，同时又结合陕北当地民歌的演唱特点（如滑音的演唱），使其具有新的风格（笔者将在下面典型曲目比较研究中进一步分析说明）。这与明清“时调小曲”的发展脉络如出一辙，因此二者在传承关系中又具有相似的发展脉络。明清俗曲之所以在明代初期兴起，到明宣正至万历年间（1519-1567年）达到鼎盛，民间教派宝卷的讲唱活动是影响明清俗曲传播和发展的原因之一，各教派为了宣传教义，吸引听众，将民间的小曲加入到宝卷的宣讲中，这样，一方面促进了俗曲的传播，将这些俗曲带到四面八方；另一方面因其讲唱形式又使得俗曲向叙事体裁和说唱形式发展。^①

明清俗曲向前发展的原因是多样的，最终导致了俗曲具有的影响我国现今诸多传统音乐品种的属性和特点。

2. 伴奏乐器方面：

据成书于清代乾隆末年（1795）李斗著《扬州画舫录》卷十一说：“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌”^②可知，明清以来俗曲主要以弦索乐器琵琶、三弦等伴奏，因此也有弦索腔(调)的叫法；最初榆林小曲的伴奏乐器除琵琶、古筝、三弦、火不思和扬琴外，还有梅笛和箫管，而后伴奏乐器主要有扬琴（原为十四音钢琴）、琵琶、秦筝、三弦、京胡、碟子，民国时又加入了二胡和月琴，20世纪70年

^① 全国编辑委员会. 中国民间歌曲集成·山西卷[G]. 北京：人民音乐出版社，1990.

^② 《小慧集》卷12第38箫香主人小调谱第2首，易人根据工尺谱翻译。

代后改用三条码变音新式琴、大鼓子三弦，四相十七品琵琶。不知何时火不思失传，笛和箫都不用了，成为纯丝弦乐队，乐器音色搭配很协调，为小曲的演唱起到恰当的烘托作用。由此可见榆林小曲在伴奏乐器方面也受明清俗曲的直接影响，也是以丝弦乐器为主要伴奏乐器。

3. 所用曲牌方面：

现存的榆林小曲曲牌有[小小船]、[五更鼓]等数首筝曲曲牌和数首其他器乐曲牌如[小拜门]、[柳青娘]、[狮子令]等，用在填词创作或作为器乐的演奏时使用，这些曲牌的曲名虽出自元曲歌词的部分词句，但除了[柳青娘]属于北曲曲牌外，大多数已无法考证，仅仅作为一种标志来表明是怎样的曲调。在榆林小曲的套曲中许多曲牌虽是按内容来定名，但在音乐方面与江南一代的明清俗曲曲牌[叠断桥]、[剪尖花]、[银纽丝]、[两头忙]等却存在着十分明显的渊源关系，如榆林小曲《日落黄昏》采用[银纽丝]基本唱腔，《大顶嘴》采用[叠断桥]基本唱腔等，都是从明清俗曲中衍变而来的，具有对明清俗曲的延续性特征。

二、典型曲目比较研究

为了更清晰地说明榆林小曲与明清俗曲之间具有怎样的渊源，笔者将选择具有代表性的例证从曲式结构、旋律进行方式、节奏、调式构成、语言等方面进行具体比较与分析研究。

1. 明清俗曲【绣荷包】与榆林小曲《绣荷包》之比较

关于【绣荷包】的记载，最早见于《霓裳续谱》和《白雪遗音》中，但属于纯文本的记载，带有曲谱的明清俗曲【绣荷包】最早见于道光元年（1821年）贮香主人辑《小慧集》，标有“湖广腔”。明清时期【绣荷包】十分流行，现代曲艺戏曲理论家傅惜华（1907-1970）考证“【绣荷包】是清代中叶民间最流行的‘时调’小曲”^①。

谱例 6：《绣荷包》（湖广腔）^②

^① 《曲艺论丛》“绣荷包考”条，傅惜华撰文，上海：上杂出版社，1953。

^② 《小慧集》卷 12 第 38 箫香主人小调谱第 2 首，易人根据工尺谱翻译。



此曲为五声 D 宫羽调式，句式为 A(5)+A1(5)+B(5)+B1(6)，呈不对称四句体，各句落音为角、角、羽、羽，形成大上、下句之间为属、主功能性呼应。第二句尾加一个绕行的拖腔，形成与第三句不可分的流畅连接，第四句中间插入一个一板二眼的衬腔，与总体一板一眼的节拍形成对比，并打破了原本对称的乐句结构，使曲调重复中富于变化，旋律并没有停滞感，反而十分流畅，变化中保持着统一。旋律进行较为平缓，以切分节奏型穿插在每句前后，前两句在节奏上相对紧凑，后两句则相对松弛，整体上形成张弛有度的节奏律动。11 段歌词，每一段又分别在语言上构成统一性，如第一段每句尾字用“花”、“家”、“话”、“咱”（“咱”字在陕北话中发“za”音）发花韵；第二段用“丢”、“头”、“绣”、“留”由求韵；第三段用“裁”、“开”、“带”、“怀”怀来韵，语言韵律上也形成呼应的特点，每段歌词又都带有统一的“喝喝咳咳”助语，将多段歌词有机地统一起来。

谱例 7:

绣荷包^①

胡英杰 演唱

霍向贵 记谱



榆林小曲《绣荷包》结构为对称两句体：A(4)+A1(4)，每段中间重复第二句作为间奏。调式为附加清角的六声 bB 徵调式。节拍为一板一眼，节奏型精炼，旋律

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P184, 笔者将简谱翻为五线谱.

在均衡的节奏律动控制下显得流动自然。从谱例中可以看到第二小节的 sol-do-la-sol 这个基本乐逗在第二乐句第二小节中进行下四度模进并改变节拍位置。旋律中带有装饰性滑音。两句落点音为徵（衬字）、徵（稍），形成上、下句之间为主、主功能性呼应。歌词句尾的“高”和“稍”为遥条韵。

通过比较发现，这两个例子完全没有关系。而这首榆林小曲《绣荷包》在西北地区却有若干个版本，山西民歌、陕北民歌（与陕北民歌《绣荷包》的比较笔者在之后说明）都有这个曲调。

谱例 8: 山西民歌《绣荷包》^①

初一到十五，十五的月儿高，那春风摆动着
 杨呀杨柳梢。
 二月桃花开，情人捎书来，捎书带着信信
 要一个荷包袋，即是年轻汉，
 妹如花初开，收到这荷包袋，即你要早回来。

结构为对称六句体：A(4)+A1(4)+间奏+A(4)+A2(4)+间奏+A(4)+A3(4)，一、三、五句采用重复原则，二、四、六句尾变化，每两句间带有间奏，最后伴奏收尾，第六句最后一小节回顾 sol-fa-sol 的旋律收尾，材料精炼；附加清角的 A 六声徵调式；各句落点音为：宫（高）、徵（稍）、宫（来）、徵（袋）、宫（开）、徵（来），形成上、下句为下属、主功能性呼应关系，共三对这样的关系。歌词尾字“高”与“稍”为遥条韵、“来”与“袋”为怀来韵、“开”与“来”为怀来韵；节拍为一板一眼。

榆林小曲《绣荷包》与山西民歌《绣荷包》均为附清角的六声徵调式，二者曲调十分接近，如第五小节完全一致。前者旋律的装饰性较后者更强一些，如第二小节：前者 sol-do-la-sol-fa-sol 明显是对后者 sol-fa-sol 的装饰。结构上后者更多地体现的是对称中的富于变化。

2. 明清俗曲《叹五更》与榆林小曲《叹五更》之比较

^① 全国编辑委员会. 中国民间歌曲集成·山西卷[G]. 北京：人民音乐出版社，1990.

明代俗曲[银纽丝]又名[银绞丝]，[银纽丝]之名最早见于明代文学家沈德符（1578-1642）所著的《万历野获编》。编成于清代嘉庆甲寅（1804年）、刊行于道光八年（1828年），由华广生编纂的俗曲集《白雪遗音》，所收入的约780首南北俗曲中，有采用[银纽丝]演唱的《两亲家顶嘴》、《王大娘》、《盼五更》^①等曲目，[银纽丝]在清代流传已经十分广泛。以上所述均为口头流传的俗曲，最早的工尺谱见于清道光年（1821）贮香主人辑《小慧集》中的《叹五更》。

谱例 9:

叹五更【银纽丝】调^②

一更里窗 前 月 光 华， 可 怜 吓 奴 家 命 运
差， 犯 桃 花， 偏 偏 落 在 风 月 人 家， 背 井 离 乡
远， 抛 撇 爹 和 妈， 悔 当 初 错 把 儿 来 嫁。

此曲为不对称五句体结构：A(4)+A(4)+B(2+4)+B1(4)+A1(5)。调式为附加清角的G六声宫调式(其实这个清角只是出现在第四句中，造成临时离调)。各句落音为宫(华)、宫(差)、宫(家)、商(妈)、宫(嫁)，全曲为主、主、主功能性呼应关系，但内部有色彩性呼应，为旋律带来一些张力。前两句为平行重复，第三句前加独立衬腔“犯桃花”，音调材料是连环扣式的下行变化模进前句三字尾的音调，成为一个新材料，第四句在两小节新材料基础上扩充发展为含四小节的乐句，后两小节反向的旋律进行，并有临时离调感，转到C宫五声羽调式。第五句将第一句句头材料以八度翻高简化变化再现，并有两小节的伸展变化，然后以压缩合尾结束。全曲在五句的结构中形成起、承、转、合的变化逻辑，发生在第四句“转”，使乐句呼应关系中出现色彩性关系。全曲节奏较统一。歌词语言上，两乐段所有乐句结束处采用相同的词格：“华”、“花”、“家”、“妈”、“嫁”发花韵。

笔者找到了两首与俗曲《叹五更》有亲缘关系的榆林小曲《盼五更》，二者曲调十分接近。

谱例 10^③:

^① 《明清民歌时调集》(下) 680-697页，华广生编纂

^② 《小慧集》卷12第38篇香主人小调谱第2首，易人根据工尺谱翻译。

^③ 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P240, 笔者将简谱翻为五线谱。

a:

盼五更

忽听见樵楼上鼓打一更，有什么心肠绣成女
工，丫环唤几声，急忙照银灯（哎嗨哎）你把那衾儿枕儿安（呀）排
定（哎嗨哎。）

b:

盼五更

胡英杰 演唱
霍向贵 记谱

忽听见樵楼上鼓打一更，有什么心肠绣成女
工，丫环唤几声，急忙照银灯（哎嗨哎）你把那
衾儿枕儿安（呀）排定（哎嗨哎哎）

这两首《盼五更》属同源变体，结构相同，都是不对称四句体： $A(2+2)+A_1(2+2)+A_2(2+2)+A_3(1+2+2)$ ，前两句变化重复，第四句从第三句句末变化连环扣式衔接，句内后两乐节为守宫系模进。皆为五声宫调式，前例为G宫，后例为A宫。节拍均为一板一眼，各句落音皆为宫，主、主功能性呼应关系。二者在旋律上只是略有变化，第二首音调起伏较大，采用了很多滑音、装饰音，a例更为活泼。

通过对以上三例的分析，三者之间的同源关系是很清楚的。均为宫调式，只是明清俗曲的乐句结构比榆林小曲稍微复杂，音调也更复杂些，中间有犯调因素。这两首榆林小曲《盼五更》比明清俗曲《叹五更》结构简洁、规整，其结构成熟，而俗曲《叹五更》则是在四句基础上中间插入一句形成五句体。歌词语言上两首榆林小曲将衬词运用在其中，显得更为活泼。

第二节 榆林小曲与陕北民歌之比较

一、清末吸收了当地民间音乐的小曲与陕北民歌的比较

1. 《进兰房》

谱例 11:榆林小曲《进兰房》^①

进兰房 吴春兰 演唱
石 井 记谱

一更里(哎哎)进了(个)兰房(哎)
樱桃口(哎么)呼唤(上),梅香你把
银灯掌(哎)掌上 嘱咐(儿的)叮咛 你把门儿(哎哎)
门儿(哎哎)门儿关(的)上(哎哎 哎哎哎)

这首小曲歌词加一个独立衬句，构成四句体：A(6+ 间奏)+A1(4+4)+B(4+4)+A2(4)，第四句是第一句去头紧缩变化再现；五声 F 商调式，各句落音为商(哎)、宫(上)、徵(上)、商(衬字)。前两句为色彩性呼应，后两句为下属-主功能性呼应。节拍为一板一眼，第二句最后一小节节拍临时变为一板二眼。频繁使用音调下行六度及滑音装饰，使旋律高下闪赚，生动活泼。演唱中常带有装饰性音符。语言上各段有统一的词格，每句词的尾字分别是“房”、“香”、“上”、“咛”、“上”，为江阳韵。此外，歌词中大量穿插衬词，增加音节使节奏富有弹性，如最后一句衬词加装饰音的演唱长达四小节。

谱例 12: 陕北民歌《进兰房》^②

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P165, 笔者将简谱翻为五线谱.

^② 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P116.



不对称四句体结构 A(6)+A1(8)+B(8)+A2(4)。歌词是三句，第四乐句为独立的衬句，构成四句体；第四句是第一句去头紧缩变化再现；附加变宫的六声 A 商调式，各句落音为商(哎)、宫(上)、徵(上)、商(衬字)，第二句落音在宫，为原本功能性呼应带入新的因素，形成局部色彩性呼应。很显然，这例和前一例属同源变体，只是调高不同，此曲中附加变宫音只是作为经过音出现三次，并总是出现在眼位。民歌中的旋律由于大量采用的四分音符、八分音符的律动而较小曲要更舒缓，虽然其中两处也采用了装饰性的演唱，但小曲旋律的装饰性更强。二者歌词也基本相同，除了第二乐段第一乐句的歌词有些差别。民歌《进兰房》与小曲的结构基本一致，小曲中第二乐句尾部进行了节拍的变换，而民歌中没有改变节拍，但采用了延长音的方式将眼位自然地延长到近似二眼的长度，二者所达到的效果是一致的。民歌中去掉了小曲中间插的乐器伴奏，演唱时一贯到底。

2. 《十月怀胎》

谱例 13: 榆林小曲《十月怀胎》^①

胡英杰 演唱

霍向贵 记谱



结构为对称两乐句单段体：A(2+2)+A1(2+2)。第二句是对第一句第三、四小节

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P258, 笔者将简谱翻为五线谱。

骨干音进行 re-sol、do-mi、do-la-sol 的两次变奏式重复形成的，音乐语汇材料集中、统一。调式为附加清角的六声 bB 徵调式。每句落点音为徵（身）、徵（衬字），主、主功能性呼应关系。两句歌词词格相同“身”（陕北方言中念“sheng”）与根（陕北方言中念“geng”）构成中东韵。节拍为一板一眼。两处采用滑音演唱与歌词音调相结合：“上”为入声，使用下滑音加下行六度进行；助词“的”为入声，使用下滑音加下行四度进行。节奏型精炼集中。歌词中第二乐句采用了少量的“呀”和“啊哈哎”的衬词。

谱例 14: 《十月怀胎》^①（陕北民歌）

结构为对称两乐句单段体：A(2+2)+A1(2+2)。调式为附加清角的六声 C 宫调。有趣的是这首民歌两个乐句的四个乐节起始音都在宫音 C 上，并从这个音出发进行发展，从而形成了不仅两句之间的平行，两乐节间也具有平行的特征。节拍为一板一眼。两句落点音为徵（春）、宫（根），属、主功能性呼应关系。歌词中：“正”、“春”（陕北方言中念“chong”）、“葱”、“根”（陕北方言中念“geng”）构成中东韵。例中只摘录了第一段歌词，从全部歌词看，多以五字、六字、七字为一句，但是每个偶数段都采用相同内容“妻儿是我的人，丈夫对你明”为主线贯穿于整个歌词中，使得歌词内容上有了贯穿的主线。旋律进行以级进为主，偶尔有四度跳进，旋律较简约且平缓。

很显然二者属同源变体，结构、调式（附加清角的六声调式）、节拍（一板一眼）完全相同。旋律进行方式二者基本一致，虽然旋律音调上看二者有些差别，仔细观察后便能发现其中的内在联系：每一乐节的开始音与结束音的音程关系安排上二者都基本保持一致关系，如小曲的第一句第一乐节由 sol 开始到 sol 同度音程关系，第二乐节 re-sol 下行五度关系（转位即四度），第二句第一乐节和第二乐节都是 re-sol 下行五度关系；民歌中第一乐节 do-do 同度关系，第二乐节 do-sol 下行四度关系，第二句第一乐节 do-fa 下行五度（即四度）关系，第二乐节 do-do 八度（转位即同

^① 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安：三秦出版社，2007. P194.

度)关系,通过对照二者除了结束的最后一个小节音程关系不一致外,其余位置都采用了相同的音程关系,说明二者的旋律结构方式是完全一致的。并且民歌的第一句第二小节还依然隐现着小曲中结束处的影子。相对来说,区别较大之处是二者的音域范围,小曲整体音区跨度是十二度,而民歌则只在八度范围。小曲在演唱结束后带有乐器伴奏,民歌没有伴奏更加方整。民歌歌词篇幅较小曲的歌词长,小曲歌词相对精炼,二者所述内容还是相同的。

二、民国至 20 世纪 50 年代的小曲与同名民歌之比较

1. 《掐蒜薹》

谱例 15: 掐蒜薹^① (榆林小曲)

奴在(哟)园子里(边就)掐蒜(的)薹(啊)哎,从墙擦过戒指来,这是个好奇(的)怪。

结构为对称两乐句单段体: A(4)+ A1(4)。五声 D 徵调式,两句落点音分别是徵(衬字)、徵(怪)。节拍为一板一眼。旋律进行仅使用级进和四度跳进,在音乐材料上第二小节是由对第一小节的装饰性重复而来的,第六小节的 re-mi-re-do 是前一小节 sol-la-sol-mi 的变形移位。节奏整体上呈现出越来越紧凑的趋势。歌词本身每段是由三句词构成的,第一句词与第一乐句相对应,第二句与第三句词构成第二乐句,三句词尾字采用相同词格,如第一段三句词尾字分别是“薹”、“来”、“怪”构成怀来韵。

谱例 16: 《掐蒜薹》^② (陕北民歌)

正半晌园子悄悄(我)掐(哟)蒜薹,担墙擦过来戒指来,这不是个好奇怪。

结构为对称两乐句单段体: A(4)+ A1(4),五声 D 徵调式,两句落点音为徵(薹)、徵(怪),主、主功能性呼应关系。节拍为一板一眼。歌词为三句,第二三句词构

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P243, 笔者将简谱翻为五线谱。

^② 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P164.

成第二乐句。

二者在结构、调式、落点音、节拍旋律进行方式上都完全一致，属于同源变体。只不过民歌的旋律进行相对自由一些，如第一小节第二拍 sol 音采用了延长方式，第二句中两处采用了滑音的装饰性演唱，显得更为活泼。二者旋律骨干音完全一致，如第一小节都是建立在骨干音 sol 上，并且采用的音高位置都相同，民歌的第二小节和小曲一样是对前一小节第一拍的变化重复构成的；小曲中第二小节第二拍与第三小节第一拍在民歌中被压缩在了第二小节的第二拍上，第三小节第二拍在民歌第三小节则被拉伸为两拍的长度；民歌的第六小节第一拍是小曲此处进行了装饰。

2. 《绣荷包》

谱例 17: 陕北民歌《绣荷包》^① (一)

初一到十五， 十五月儿高， 春风(那)摆动
杨呀杨柳稍。 春风(那)摆动 杨呀杨柳稍。

结构为对称两句单段体：A (4) + A1 (4)，第二乐句带有反复；五声 D 商调式；两句落点音为徵（高）、商（稍），下属、主功能性呼应关系；两句歌词尾字词格相同，“高”和“稍”构成遥条韵。节拍为一板一眼；旋律进行以级进和四度进行为主，第二、三小节之间构成全小七度跳进，这也是全曲旋律最有张力的位置。

谱例 18: 陕北民歌《绣荷包》^② (二)

鸡叫天又明， 丈夫要起身， 妻儿拉马
送呀送出 门。

结构为对称两句单段体 A(4)+ A1(4)；附加清角的六声 G 徵调式；两句落点音为宫（身）、徵（门），为下属、主功能性呼应关系；歌词结构五字、五字、九字，尾字“明”、“身”（陕北方言发音“sheng”）、”门”（陕北方言发音“meng”）构成中东韵；节拍为一板一眼；全曲通体采用八分音符的节奏型，旋律较多使用连续跳进

^① 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P158.

^② 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P160.

行，如第一小节的 sol-re 进行后紧接上行的小七度跳进、第三小节连续的两个下行四度跳进、第二句第一小节和第二小节第一拍又构成连续两个上行四度跳进后接下行小六度进行、倒数第二小节处又是下行小六度进行，因此连续跳进是这首民歌最大的特点。

两首民歌《绣荷包》结构都为对称两句单段体。所用调式旋律进行方式上二者有所差别。将二者分别与同名小曲相比较，第一首在歌词上与小曲歌词十分相近，旋律进行了更大的发展变化。第二首则在旋律上与小曲相近，尤其是第一句：第一小节虽然使用音区位置不同但所用音名都是 sol、re、do 三个音；第二小节民歌的第一拍将原小曲中十六分音符 sol-do 去掉，剩下的 la-sol 变为八分音，第二拍旋律二者完全一样；第三小节共同的骨干音是 do-sol-re；第四小节落点音是 do，小曲中由于有衬词自然带有经过式的旋律进行，民歌变化为明确的两拍时值，民歌连续跳进的特点被扩大。二者都在徵调式上构成。因此可以说《绣荷包》（二）小曲属于同源变体。

3. 《走西口》

谱例 19: 榆林小曲《走西口》^①（一）

正月里娶过奴(哇)二月里走(啦)走西(的)口(啊)，
提起你(那)走西(的)口呀，两眼儿
泪(呀)长(的)流。

结构为不对称四句体：A(3)+A1(3)+B(4)+B1(3)；附加变宫的六声 D 商调式；节拍一板一眼；各句落点音分别为：商（奴）、徵（口）、徵（口）、商（流），大上、下句为下属、主功能性呼应关系，歌词尾字构成由求韵，歌词中频繁使用衬词；小曲的核心材料是第一小节 mi-do-re 三个音，第 9 小节将前一小节中的两个音 sol-re 采用颠倒顺序、节奏紧缩的方式加以变化重复，将旋律在这个位置得以拉伸多出一拍，很自然地形成不对称的结构特征。旋律进行以级进和四度为主，最后结束前才使用了连续的小六度跳进进行。小曲的前半部分节奏律动均匀，中间部分出现唯一一处完整拍的十六分音符型，最后又恢复最初的律动，整个小曲节奏张弛有度，旋律更加流畅自然。

^①霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P241, 笔者将简谱翻为五线谱。

谱例 20:

榆林小曲《走西口》^① (二)

正月里 娶过 奴， 二月里走西(的)口， 提起 你
走 西(的)口， 两 眼儿 泪 长 流。

结构为对称四句体：A(2)+A1(2)+B(2)+B1(2);前三句为附加清角的六声 D 徵调式，第四句开始清角为宫，调式转换为附加变宫的六声 D 商调式；节拍为一板一眼；各句落点音分别为徵（奴）、徵（口）、徵（口）、商（流），大上、下句为下属、主功能性呼应关系；前两句旋律进行以级进和四度跳进为主，后两句加入了更多连续跳进，如第五小节 re-sol-do 连续四度进行、第六小节第一拍前三个音四度+小六度跳进。第 6、7 小节之间构成小七度跳进。

两首《走西口》小曲，前者较后者旋律、节奏上稍简洁，旋律发展看上前者则更加灵活多变，后者则更加规整。将前者前三小节和后者的前两小节对照来看，会发现虽然二者的旋律、节奏、起始音并不相同，但均强调的是 mi、do、re 三个音，并且二者这一乐节的落点也都落在了 sol，前两句都采用头部重复的方式。二者均最后结束于附加变宫的六声 D 商调式。由此可以得出二者具有同源性。

谱例 21: 陕北民歌《走西口》^② (一)

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P242, 笔者将简谱翻为五线谱.

^② 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P120.

哥 哥(了) (你) 走 西 口, 小 妹 妹 我 实 难
送 出(了) (就) 大 门 口, 至 死 也 不 丢 你 的
留, 双 手 我 拉 住(了) 情 郎 哥 哥 的 手 (呀) 送 出 了(就)
手, 两 眼 的 泪 珠 儿
大 门 (哎 嗨) 口。 一 道 一 道 一 道 一 道 朵 朵 朵 朵 朵 的
往 下 (哎 嗨) 流。

结构为不对称四句体: A(4)+ A1 (3)+B(4)+ B1(3);附加清角和变宫的七声 C 商调式;各句落点音分别为:商(口)、徵(留)、徵(衬字)、商(口、流),大上、下句为下属、主功能性呼应关系;歌词尾字构成由求韵;节拍为一板一眼;都三句旋律中加入休止符与前两句舒缓线条形成对比,尤其是第二个结尾通过更细碎的节奏和歌词“一道”和“朵”字的重复强调,使音乐表达更加细腻。

将其与小曲《走西口》(一)对照,二者均为不对称四句体结构,后者第一、二小节安排为跨小节同音连线,将 re 音拉长,使得原本在小曲中一小节的旋律长度被扩展为两小节,二者后三句的结构规模完全一致。虽然在调式记写、乐句长度上略有所不同,但从落音可以看到整体结构一致,基本的旋律音调是完全一致的,只是民歌旋律在第三小节眼位加入了清角音,使调式成为附加清角和变宫的七声调式,使曲调色彩更加丰富,二者结束于徵调式;民歌后两句对于休止符的巧妙运用,较小曲平缓的节奏更为生动,曲调变得更加短促有推动力,使最后三小节曲调很自然地流淌出来。特别值得一提的是,这首民歌对于滑音的使用,使得旋律与歌词语言的韵律上十分贴切、温和。汉语音韵学中的汉字是由“声”、“韵”、“调”三者构成的,“字调”是每个字固有的且有别于其他字意的声音高低和升降,古汉语的四声系统为平、上、去、入四类,这首民歌歌词与原小曲歌词相同,以六言为主,为了将旋律与语言更贴切,便将语言通过旋律来变声,如第四小节“奴”字、第七小节“口”字、第 11 小节“口”字,第 14 小节“流”字都是带有滑音的演唱(上滑音或下滑音),咬字上也更加生动,为曲调增添了更多的感情色彩。总体看这首民歌与原小曲保持着多方面的共同点,具有最为紧密的联系。

谱例 22: 陕北民歌《走西口》^① (二)

正月里娶过奴，二月里走西口，
手拉这(的那个)哥哥的手 两眼泪长流。
单等喜鹊唱枝头，相守到白头。

结构为对称四句体：A(2)+A1(2)+B(2)+B1(2),后两句反复；附加清角和变宫的七声D徵调式；各句落点音分别为：徵(奴)、宫(口)、徵(手)、徵(流)，大上、下句为下属、主功能性呼应关系，节拍为一板三眼；旋律核心动机是 do-si-la-sol 的下行音阶式进行（第一小节后两拍），第三小节的 sol-fa-mi-re 是核心动机的上五度移位，之后又紧接 do-si-la-sol 这一动机构成完整的第一乐句，第第六、七小节再一次采用同样的方式，使此处的旋律片段完全建立在下行音阶上，最后两小节又是对第六小节的变化重复。

与小曲《走西口》(一)相比较，虽然调式变了，但从落音可能看出整体结构不变，下行音阶式核心动机材料其实是在原小曲基础上提炼而来的，仔细观察小曲的旋律进行方向，有几条清晰的下行音阶式进行的线条，如第一句中的 sol-mi-re 进行、整个第二句旋律进行、以及结束前的 do-si-la-sol-mi 的进行是缺少了清角音不完整的下行音阶进行，这首民歌将这一动机加以完善并充分运用展开。民歌在第二小节歌词“奴”字上仍然采用上滑音的演唱。

谱例 23: 陕北民歌《走西口》^② (三)

正月里娶过奴，二月里走西口，提起哥哥(那)走西口，
两眼泪汪汪流。

结构为对称两句单段体：A(1+1)+A1(1+1)；五声D徵调式；各句落点音分别为：商(口)、徵(流)，属、主功能性呼应关系，四句落点音均采用了倚音，倚音的方式与歌词音调紧密结合，如第一小节中“过”为去声，之后的“奴”采用上倚音，

^① 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P120.

^② 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P122.

后三小节的“西”、“西”、“汪”均为平声，因此“口”、“口”、“流”字都采用下倚音的形式，咬字更加讲究。节拍为一般三眼。

通过与小曲《走西口》（一）相对照，由于较小曲缺少了偏音的运用，第一句原小曲骨干音是 mi、do、re、sol，在民歌中将 do 变为了 si(固定唱名)使旋律以 G 为宫，由羽音开始；小曲中的 do-re-si-la-sol 的进行在民歌中变为了 la-sol-mi-re-do，小曲结束前的 do-la-sol-mi-re 下行进行，在民歌结束前变为 mi-re-do-la-sol。因此这首民歌改变了调式音阶结构同时又与小曲保持着紧密的联系。

谱例 24: 陕北民歌《走西口》^①（四）



结构为对称四句体：A(2)+A1(2)+B(2)+A2(2)；五声 E 徵调式；各句落点音分别为：徵（口）、上（愁）、角（衬字）、徵（流）；节拍为一板一眼；歌词尾字“口”、“愁”、“口”、“流”构成由求韵；每句句尾采用滑音的演唱方式和在一个字上绵延婉转地流动腔使乐句落音形成变化模进，如“口”字的旋律是 do-sol 两个音，“愁”字采用了 sol-mi-re 三个音，是对 do-sol 的变化模进并加以装饰，更增添柔肠寸断般婉转进行。后两句则是滑音的方式。歌词语言带有“哟”、“呀”、“这”、“哎”等衬词。

这首民歌旋律比小曲的变化较大，第一、二小节旋律骨干音 mi-re-do-la-sol 构成了完整的五声音阶，小曲第一、二小节骨干音按音高顺序来排列为 sol-mi-re-do，二者都是在五声音阶基础上构成的；二者另一个共同点是第三句都是以第二乐句为基础进行的变化发展构成的。这首民歌最后两小节是在第一、二小节基础上进行的变化，自身内部在音乐材料上形成合理的呼应。

四首《走西口》民歌分别从不同的角度与原小曲构成了紧密联系，前首的歌词与原小曲所用歌词完全相同，第四首歌词略有变化，但所述内容都是一致的。结构均为四句体，第一首民歌的不对称四句体结构与小曲结构更加接近。同时前两首民歌在旋律进行方式上相接近，后两首在节奏上（对小切分节奏型的大量使用）更加接近，这也说明四首民歌之间又存在着联系与发展的关系，体现了榆林小曲在与陕北民歌结合中的发展轨迹，展现了民歌在发展中富于灵活、丰富多变的特点。

^① 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007. P124.

曲目	节拍	曲式结构	调式
榆林小曲《走西口》	一板一眼	不 对 称 四 句 体 A(3)+A1(3)+B(4)+B1(3)	附加变宫六声 D 商调式
陕北民歌《走西口》 (1)	一板一眼	不 对 称 四 句 体 A(4)+A1(3)+B(4)+B1(3)	附加清角和变宫七声 C 商调式
陕北民歌《走西口》 (2)	一板三眼	对 称 四 句 体 A(2)+A1(2)+B(2)+B(2)	附加清角和变宫七声 D 徵调式
陕北民歌《走西口》 (3)	一板三眼	对称两句单段体 A(1+1)+A1(1+1)	五声 D 徵调式
陕北民歌《走西口》 (4)	一板一眼	对 称 四 句 体 A(2)+A1(2)+B(2)+B1(2)	五声 E 徵调式

第三节 与其他民间曲调中同名曲目之比较

一、与江苏民歌《茉莉花》之比较

【茉莉花】作为明清俗曲的一个曲牌，不仅是被一首被广为传唱的民歌小曲，它同时还被说唱艺术吸收，形成了同名曲牌。《茉莉花》的曲谱在我国最早见于清道光十七年（1837年）木刻本《小慧集》卷十二小调新谱，《小慧集》内容广泛，分41个栏目，有文学、诗歌、戏曲、小调、周礼、图选、棋艺、兵诀、钟表、牌诀、酒令、瓶花、金鱼等，是一部小百科知识集锦。其中的“小调新谱”有箫卿主人小调谱七首：《纱窗调》、《绣荷花》、《叹五更》、《红绣鞋》、《杨柳青》、《凄凉调》、《鲜花调》（即《茉莉花》）。“箫卿主人”可能是当时深谙小调的一名文人音乐家，其所录“小调新谱”采用斜行工尺“蓑衣谱”式记写，《鲜花调》是最后一首，共有两段唱词。由于第一段唱词开始的两句为“好一朵鲜花，好一朵鲜花”，故名《鲜花调》。后经过人们的不断传唱和修改，很多版本流传至今，但流传最广泛最有影响力的是江苏民歌《茉莉花》。

谱例 25： 江苏民歌《茉莉花》^①

^①周青青. 中国民歌[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993: 99.



结构为不对称四句体: A(2+2)+A1(4)+B(4)+B1(2)+(4)[结束前第四句为4小节]; 五声 G 徵调式; 各句落点音分别为: 徵(花)、宫(它)、羽(花)、徵(骂) 大上、下句为下属、主功能性呼应关系, 歌词尾字构成发花韵; 节拍为一板一眼。《茉莉花》是由《鲜花调》演变而来的,《茉莉花》曲调形态呈典型的起、承、转、合结构, 最后一段演唱时, 歌曲的尾部, 采用加花级进的方式逐步进入主音, 将进入结束音的步伐放慢, 从而使最后一个乐句具有四小节的长度, 最终达到了与前三乐句的平衡。旋律进行主要以级进为主, 多为大二度和小三度的上下行进行, 装饰性环绕音型的应用, 使旋律柔和细腻, 富有抒情性。歌曲的尾部, 采用加花级进的方式逐步进入主音, 每句句尾都采用切分节奏, 不仅节奏上形成句与句间的统一与呼应, 也使音乐呈现出活泼的气质。《茉莉花》的原词又叫《张生戏莺莺》, 叙述了《西厢记》中张生与崔莺莺的故事, 共十余段词, “好一朵茉莉花, 好一朵茉莉花”是它的第一段, 采用了一唱三叹反复回旋的方式。歌词生动含蓄, 词与曲的搭配匀称, 一拍一字或半拍一字居多, 演唱速度略快, 结尾曲调渐入高潮。

谱例 26: 榆林小曲《张生戏莺莺》^①



结构为不对称四句体: A(4)+A1(4)+B(4)+B1(2); 五声 D 徵调式, 各句落点音分别为: 商(花)、羽(它)、羽(花)、徵(衬字) 大上、下句为色彩性呼应, 歌词

^① 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006: P212, 笔者将简谱翻为五线谱。

尾字构成发花韵，最后一句歌词仅使用了一个“骂”字，其余采用衬词填充，形成前紧后松；节拍为一板一眼；旋律进行以级进和四度跳进为主，并且有时采用连续的四度跳进，如第六、七小节连接处使用连续三个四度进行，第九、十小节连续两个上行四度进行，将旋律很快由中低音区提至高音区；第十一小节又是连续两个四度进行。

与江苏民歌《茉莉花》相比较，二者结构完全一致，只不过这首小曲最后一段演唱时没有像江苏民歌一样将旋律线条拉长至四小节的长度。这首小曲的旋律骨干音与四句落点音与江苏民歌的完全一致，一些级进的旋律进行也保留着江南音乐中的流畅与优美。第一、二小节之间，民歌中的 do-la-sol 下行进行在小曲中改为了下行四度跳进，第七小节旋律去掉了民歌中第一个 mi 音，音乐便显得较民歌要平直，削减了江南民歌中委婉的风格。民歌的第三乐句是使用连续四度跳进最多的乐句，充分地体现着音乐结构“转”句所具有的变化特性，同时也使音乐更多地向着陕北民间音乐风格靠拢，又与前后音乐上形成明显对比。小曲中的跳进共有十二次，而江苏民歌《茉莉花》仅第七小节和最后结束前使用了两次四度跳进。二者的歌词内容也基本一致。从各个角度看二者都保持着紧密的联系，很显然这首小曲是江南民歌流传到陕北地区后，与当地民间音乐相结合，变化发展形成符合当地音乐习惯的新曲调。

二、与四川清音《鲜花调》之比较

谱例 27: 《鲜花调》^①

好一朵鲜花，好一朵鲜花，
有朝一日就落在我家，
我欲待不出门，对花临摹
画。(后略)

四川清音中的《鲜花调》结构为不对称四句体：A(4)+A1(4)+B(4)+B1(3),五声

^① 全国编辑委员会. 中国民间歌曲集成·四川卷[G]. 北京: 人民音乐出版社, 1994.

徵调式，各句落点音分别为：宫（花）、宫（家）、宫（摹）、徵（画），第四句旋律建立于一个“画”字上，节拍为一板三眼，其实是在江苏民歌《茉莉花》框架基本上演变而来的，音调的组合松紧不一。旋律变化较多。此曲中的间奏音调，是清音常用的特征性乐汇，最能显示清音的风格。结尾的虚字衬腔，其旋律颇能体现清音的特有韵味。

前面已经说过，榆林小曲《张生戏莺莺》也是由江苏民歌《茉莉花》变化而来的，二者的出发点是一致的，二者都保留对五声徵调式音阶的使用，结构均为不对称四句体，四川清音这首《茉莉花》旋律进行中附点音符节奏和休止符的使用使曲调更加多变，相对而言榆林小曲《张生戏莺莺》较多地保留了原明清俗曲的风貌。

严禁复制

第四章 榆林小曲的传承与发展

第一节 演唱流派、演出特点及演唱特征

方言是一定地域人们的共同语，集中表现了其所流行地区人们的文化心态、表达方式及性格特点，是当地历史文化的交汇点。方言具有独特的表现力，许多词汇是独有的，无法在普通话中找到准确、对应的表达用语。方言中大量的民间谚语、俗语，更是当地人们生活经验与审美情趣的突出表现，其指向性是十分明确的，具有很强烈的地域色彩。榆林小曲这一地方民间曲种，以榆林城内方言演唱，音调更接近当地语言的音乐性，更贴近人民的实际生活，生动、形象、易于被接受、理解，因而对于当地的群众也更加自然、亲切，歌词中大量运用本乡本土的民谚俗语，使榆林小曲更具有乡土魅力。

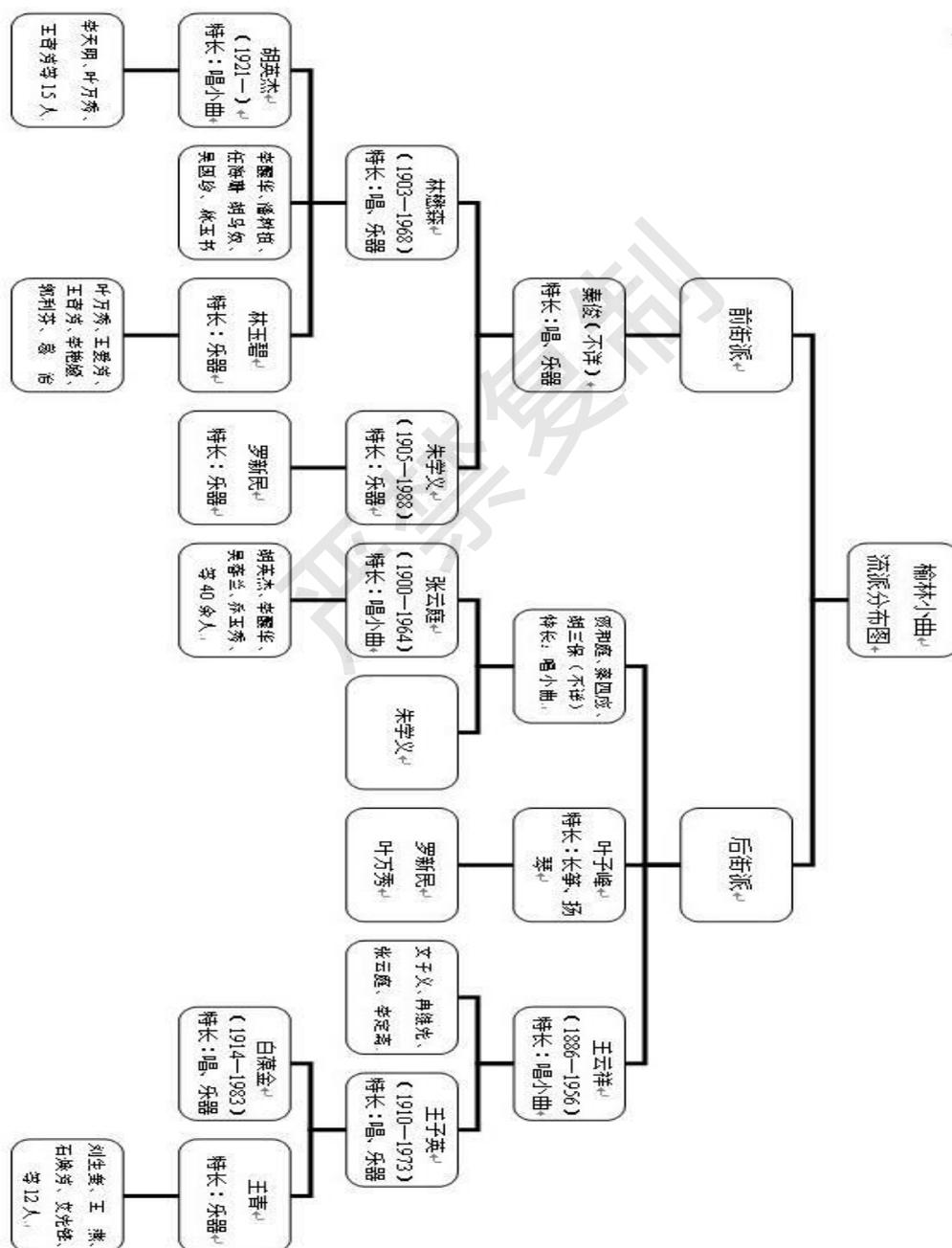
一、两大流派

榆林小曲在长期的演唱活动中，形成了两种不同风格的流派，即以张云庭、文子义、吴春兰为代表的后街派(以居住地形成的习惯叫法)，这个流派讲究声音的纯实婉转、圆润和流畅。对装饰音尤其是滑音、顿音的运用比较严格。另一派是以林懋森、胡英杰为代表的前街派。这一派的演唱突出顿、断、刚、柔，强调归韵、字正及装饰音的运用，尤其喜好滑音和频繁地运用顿音。

关于小曲的流派为何有前街和后街之分，笔者通过采访老艺人王青老师了解到：最早榆林把城墙以内称为榆林城，是从鼓楼开始向南修建，于是有前后之分。所以早些的榆林城人居住在后街。榆林的地貌比较特殊，以长城为界，以北主要是大漠和草原，历来为马背民族的游牧之地，而南面主要是黄土高原的丘陵沟壑区，也是农耕区，这两种不同的文化一直在这块土地上交融汇合，也相互影响。后街在钟楼以北，城北的人们生活习惯及方式也受长城以北内蒙一带的影响，包括取媳妇也是城北的多一些，榆林城人认为北面的人厚道，实在，好客，包括饮食方面也随游牧民族，做饭简单，随意，大块吃肉。而前街是以钟楼以南，城南的人们由于农耕文化的影响，生活饮食、习惯稍微于城北有些不同。解放前那时候由于交通不方便，所以就形成了前街贾盘石巷东边的杏林堂药铺为活动中心。后街的以在解放巷口对面向西钟表铺为活动中心，鼓楼脚下的庆兴银炉活动也多一些。解放后就在钟楼下和钟楼上唱，广播站表演。大家都是不约而同饭后就聚在一起耍曲子，所以也没有固定的演出班子。文化馆的人们经常听小曲，听的多了，认为后街的人唱的小

曲比较婉转，对装饰音尤其是滑音、顿音的运用比较严格。前街的人唱的比较自由、断句多、不是很严格，多加些自由发挥的演唱，不同的人有不同的风格。前街派的胡英杰唱的有了些名气后，也经常被叫到后街去唱。去北京演出，基本上文化馆都会选取后街的人去表演。遇到有红白事及过寿宴飧也会邀请小曲艺人去表演，由于艺人们都是些小手工业者，认识的人们也是各行各业，谁家有事都会去捧场，表演，都是没有报酬的。

榆林小曲流派结构图：



二、演唱特征

1.共同规律

榆林小曲的演唱，虽有上述不同流派与风格的区别，但也有几点共同遵循的规律：

(一)小曲在演唱中都有共同的速度变化规律。无论是以演唱大调(联曲)，还是演唱小调(一字调)，都是按照慢起、渐快到慢落这样一个速度变化规律进行。起唱前也都有一个通用的散板过门、速度和音高的提示。然后慢起唱腔，速度逐步加快，至曲尾重复末句时，速度突然放慢，并以顿音结束。

(二)在小曲的演唱中，上滑音、下滑音、前单倚音、上波音等装饰音的广泛运用很有特点，尤其是倚音与顿音用得讲究。顿音大都用在乐曲的句逗或长音末及曲终等地方。

(三)独特的衬字“月”(读音为 yue)。当地其他民间音乐中都不用“月”这一衬字。唯在榆林小曲中应用频繁。“月”常用在其他衬词之后，或句末、曲尾等处。这个衬字，由于与江南一带“哟”字的读音相近，更给榆林小曲带来一种独特的风韵，并凸显小曲来自江南的出身。

2.演唱的基本方法及曲目特点

(一) 高腔唱法，即假声演唱

用于男声唱女角的唱段，以假声演唱模拟女生。多用于描写离愁别怨，男欢女爱的曲目中小姐、丫鬟等角色，以纯假声演唱。

(二) 真假声结合的演唱

近几十年，由于旧制的打破，出现了男女对唱或男、女声分别独唱的形式。由于小曲中八度以上的大跳较常见，这种避开跨度较大的演唱，用真假声相结合的方式使声音表达上能够较顺畅，不至于吃力，同时又能保持音乐的连贯统一感。小曲《九连环》、《五更鸟》等曲目要以明亮、流畅、甜美的音色演唱，只有采用真假声的结合演唱方式方可达到这样的效果。

(三) 滑音的演唱

榆林小曲中滑音分为上滑音和下滑音，多用于缠绵、委婉、抒情、细腻的曲目。音乐形象生动、鲜明，性格突出。如笔者前面分析的榆林小曲《妓女告状》、《进兰房》、《十月怀胎》、《五哥放羊》中带有大量的滑音，而这些曲目的同名陕北民歌中却基本没有使用滑音，这一点恰恰说明了滑音在榆林小曲中不可忽视的重要性。

(四) 颤音(上、下波音)的演唱

颤音在榆林小曲中也有时被运用，但并不属普遍现象，颤音演唱大多时值较

短，分为由主体音向上二度的颤音（上波音）和由主体音向下二度构成的颤音（下波音）。颤音大多数都是由唱词的字调产生的，因此只出现在某一音调的字上，起装饰的效果，给人以亲切，柔和之感。如榆林小曲《五更鸟》的第一句就将两种颤音都运用在其中，旋律更加灵动。

三、演奏特征

小曲演唱的唱词和唱腔的特征仅是一个方面，器乐的演奏同样重要，小曲演奏的乐器中，据说箏是从谭吉璠当年带到榆林，它是曾经一度被认为已失传了的秦箏。箏的体积较小，长度为135厘米，重量不足3公斤，14根老弦均同样粗细，一对展翅的木蝙蝠固定在箏尾下垂处。秦箏本身是古老的，弹奏的技法也是古老的，基本只用右手是大拇指和中指、食指交替同时弹八度，右手刮奏那时叫打咕噜，通常53216、32165、21653、16532、65321、（由高到低）交替打。左手手掌压五六根弦，托着弹。一低一高（一个八度），这便是小曲艺人所称的“一软一硬”的技法。过去的艺人八度是同时弹奏，而现在王青是分开开弹奏。扬琴是乐队的指挥者，音乐多随演唱者的旋律，其他乐器要跟随扬琴的速度，因此扬琴的演奏者要对每支小曲都非常熟悉。艺人们称“琵琶是乐队的骨石”，琵琶的旋律始终要与扬琴的旋律相近，这说明琵琶也是重要的演奏乐器。也起到乐队演奏更加和谐的效果。扬琴在伴奏时会有一些即兴变化，这时琵琶就成为演唱者音乐旋律的有力支持。三弦在乐队中作为低音乐器。乐队所用的调高并不固定，每次演出以演唱者的嗓音高低而决定，一般情况都在bE调、D调或B调之间。

第二节 榆林小曲的发展现状

一、历史状况

元代，俗曲的传承是由乐籍中的女乐为主体。女性乐人必须掌握相当数量的俗曲以应对在乐籍中生存的需要。

榆林在明代时府级建制，明代州一级的官衙都有乐营的存在，都配置有相应的乐营人员。乐营中男性乐人负责官府中迎来送往、仪式庆典等多种礼仪用乐，女乐则要服务于官府的娱乐。乐籍制度中的人在当时属于贱民，乐籍者不允许读书应科举，只能籍内通婚。雍正时期禁除了乐籍制度，禁除贱籍时要求去籍者要脱离以往所从事的贱业，而且要四代人持之以恒洁身自守，方能享有齐民的基本权利。³⁷“各

³⁷ 项阳. 男唱女声—乐籍制度解体后的特殊现象[J]. 音乐创作, 2009(6): 109-113.

省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不利者，该督抚察参，照例议处”（《雍正实录》卷11）。雍正对乐籍制度的禁除主要是针对以声色娱人的女乐，解禁诏书使以往在乐籍制度下出于无奈、不得不从事此业的女乐们回归民籍。小令的爱好者于是出资专门培养一些门人去学习这些曲子，使俗曲得以被保留、继承。由于乐户除籍，一些必须唱曲的仪式场合不得已改由男性乐工以器乐形式来演奏曲牌。戏班子更多由男性组成，但社会对戏曲有充分的要求，戏曲本身具有各种角色，行当齐全，女乐的离去必然造成了行当的缺失。于是一种新的形式得以被确立起来，即采用性别倒错的方法，所有女性的角色都由男性代替，男演员们来填补这些角色，在男女对唱的段落，男演员便以假声模拟女声。由于生理的局限，高八度的假声模仿显得声音干瘪而尖涩，又带有某种滑稽、轻佻的戏谑感。榆林小曲男唱女声的现象在学界有一种观点认为，这与历史上的乐籍制度的禁除有关，但笔者采访小曲协会的会长王青老师了解到，榆林小曲虽然是对明清俗曲的继承，榆林小曲中的男唱女声形成的原因在封建社会，“觉得女人不能出门抛头露面，唱小曲是不登大雅之堂的事，所以才出现了男唱女声的现象。”王老师这样说。笔者认为王青老师的观点是比较符合历史的，因为小曲本来就产生在家庭的社交客厅中，本来就是雅集型的，不收费的事实就证明了这一点。因此很难说女唱男声之现象与历史上乐籍制度的禁除有直接关系。

中华人民共和国成立后，戏曲工作者从国家制度上真正与世人享有了平等的权利，随着社会旧观念的淡化，对于“戏子”、“乐人”等词不再具有褒义，大量女性也融入参与这些工作。女性小曲爱好者加入到榆林小曲的演唱行列，近年来的小曲演唱已打破了男声一贯制的旧传统，出现了男女混声演唱的新体制，且由炕头、院落走向街头和文艺舞台，传统的“坐唱”形式已经有了新发展，演唱的内容和形式也在变革中继承和出新。

二、发展现状

现在的榆林小曲已形成了两种状态：一些男性爱好者保持着当年男唱女生的演唱方式进行传承，这种特点也正是给人印象深刻的地方；另一些女性爱好者则回归当年女声演唱小曲的传统。最具意义的是无论哪一种状态都还刻意保留着那种带有入声字、运用断声的演唱技巧，由于小曲的跨度比较大，所以男声演唱时到高音不得不断开，再猛用气以假声的基础上才可以唱上去。完全用陕北榆林方言的发音习惯演唱。榆林小曲是国内少有的南北音乐融合的结晶，是民间音乐的活化石，2006

年榆林小曲被纳入国家非物质文化遗产名录。

榆林小曲自古就没有职业班社，也没有以此为业的职业艺人。上世纪 50 年代初，榆林县工人俱乐部曾举办小曲演唱培训班，请老艺人张云庭坐班指挥，培养了 40 名男女学员。文革时期，小曲艺人遭到很大的冲击，演唱活动停滞了十年之久。1976 年冬，榆林地区群众艺术馆和榆林县文化馆召开了专门的会议，布署了对榆林小曲进行抢救工作。1986 年，榆林县政协召开了有关单位负责人、专业音乐工作者及艺人代表会议，正式成立了榆林小曲研究小组和演唱队，并新招了 10 名女学员。不久又成立了榆林筝小组。经过这些举措，不仅救活和保留了这一曲种，而且也推动了榆林小曲的发展。

但是，如今由于小曲的内容太落后，小曲反映的都是过去的市井生活，很多人已不愿学习小曲。近些年，小曲艺人们也在小心翼翼地尝试变革，从坐唱到站唱，并加入表演和声乐技巧的转变，新编了一些反映时下生活的曲调。小曲在近些年开始衰落，老艺人一个个地故去，年轻人愿意学习的又很少，小曲面临着再次失传的险境。

三、当前榆林小曲的生存方式

榆林小曲主要以师传和家传的方式发展。

1. 当今榆林小曲的主要演唱人员一览

师传	姓名	性别	技艺	文化程度	居住地	出生年月	职业	学艺时间	是否识谱
祖传	王青	男	琵琶、古筝、三弦	高中	榆阳城区	1954.1	工程师	1967	是
师承胡英杰	胡治华	男	演唱	小学	榆阳城区	1931.10	工人	1986	否
	张永利	女	演唱	初中	榆阳城区	1959	自由	1983	是
	李艳娥	女	演唱	初中	榆阳城区	1960	自由	1983	是
	梁梅	女	演唱	高中	榆阳城区	1967	工人	1983	是
	郭红艳	女	演唱	初中	榆阳城区	1968	工人	1983	是
王青	刘生奎	男	三弦、二胡、京胡	中专	榆阳城区	1947.11	教师	2009	是
	李生存	男	二胡	初中	榆阳城区	1951	工人	2008	识一些
	寇文鹏	男	二胡、京胡	初中	榆阳城区	1952.8	工人	2008	识一些
	赵忠林	男	二胡	高中	榆阳城区	1953.4	律师	2010	是
	石焕芳	女	古筝	初中	榆阳城区	1954.1	工人	2005	识一些
	艾先锋	男	扬琴、京胡、二胡	中专	榆阳城区	1955.1	教师	2008	是

	叶润祥	男	扬琴、三弦、二胡	初小	榆阳城区	1955.9	自由	2008	否
	刘伟	男	笛子、扬琴	初中	榆阳城区	1957.5	工人	2008	识一些
	李坤森	男	演唱	大专	榆阳城区	1961	保险公司	2010	是
	王燕	女	演唱	中专	榆阳城区	1973	自由	2002	是
	李思鹏	男	古筝、三弦、琵琶、扬琴、京胡	初中	榆阳城区	1996	学生	2006	是
	叶梅	女	古筝	高中	榆阳城区	1963	工人	1984	识一些
冉继先	栗清秀	女	演唱	初小	榆阳城区	1945	自由	1953	否
	叶万秀	男	扬琴	小学	榆阳城区	1946	工人	1960	否
林玉碧	白俊兰	女	演唱	初中	榆阳城区	1951.1	自由	2005	否
	乔文新	男	演唱	高中	榆阳城区	1956	工人	1975	识一些
	乔忠诚	男	演唱	高中	榆阳城区	1959.6	邮电局	1990	识一些
叶子丰	罗新民	男	古筝、三弦、扬琴	高中	榆阳城区	1924.12	退休	1944	否
	林玉碧	男	扬琴、三弦、京胡	初中	榆阳城区	1945.7	工人	1955	是
林家	沈常树	男	演唱	中专	榆阳城区	1942	干部	1999	是
	高文霞	女	演唱	中专	榆阳城区	1946	卫生	1958	是
高治民	吕世民	男	二胡	初中	榆阳城区	1942.10	干部	2005	是
高文霞	张爱珍	女	演唱	初中	榆阳城区	1949	工人	2005	识一些
李醒华	李家财	男	演唱、扬琴	大学	榆阳城区	1949	干部	1960	是
林懋森	胡振基	男	三弦、京胡	初中	榆阳城区	1954.9	工人	1967	否
叶万秀	刘调平	女	演唱	高中	西安	1958	干部	2005	是
自学	李振业	男	二胡	高小	榆阳城区	1931.1	油画匠	1949	识一些
	叶翠华	女	演唱	小学	榆阳城区	1941	自由	2003	否
	刘桂莲	女	演唱、二胡	初中	榆阳城区	1957	工人	2005	识一些
	马国琴	女	演唱	初中	榆阳城区	1957	工人	2005	识一些

2. 榆林小曲的演出形式

榆林的演员基本上都是业余的社会人员，这个演出不出城外。过去只在榆林城内演出，现在一般有三种形式演出：第一种是地方文化及文艺晚会的表演（文化部及省内外来榆都在田丰年巷榆林民俗博物馆观看小曲表演）；第二种是在市区广场或河滨公园进行的非盈利性演出；第三种有特殊关系的人来邀请，小曲艺人才去婚礼及茶余饭后的演出，但也只是象征性的收点路费之类的。

从每年四月中旬开始每周三早上在原地委党校排练。从四月底至十一月每周五的早上八点到十点在榆林市中心广场文化长廊表演榆林小曲，提高市民娱乐文化。直到十一月，天冷后，小曲就只是周末两天的中午一点半在原地委党校院内排练。小曲排练及广场表演都是没有任何报酬的，大家都是喜欢，所以一代一代传承了下来，现在慢慢出现了老龄化，年轻人很少接触它，没有人可以坚持学，所以小曲的传承面临困难。小曲现在开始把从前的男生独唱丰富为现在的男女对唱、女生联唱、结合舞蹈表演唱等。

3.小曲活动采访记录：

从2011年12月开题通过了这个选题，本人在导师的指导下，即开始了对榆林小曲传习活动为期一年的跟踪观察，并拜王青老师为师，定期参加小曲练习。

2012年1月6日，王青老师家：王青老师师承于家庭祖传，他会琵琶、古筝、三弦等。他父亲王子英是小曲著名的琵琶演奏艺人。2005年10月，榆林小曲16位传人应邀去中国音乐学院参加民族音乐典藏表演，音乐学院图书馆收录了所有的录音、录像，同时应邀在中央音乐学院和天津音乐学院举行了专场音乐会。

2012年1月8日：在榆林市塞上风酒店下午3点进行新年会，参加人员为所有小曲的演员，首先大家一起“耍”一会（即表演一会），然后吃饭欢聚。

演出：

活动地点：榆林市塞上风酒店

活动时间：2012年1月8日下午3点

活动性质：有固定的组织，政府给予一定支持

活动成员：小曲团队人员及爱好小曲人员

常用曲目：《下荆州》、《张生戏莺莺》、《进兰房》、《九连环》、《卖杂货》、《放风筝》、《十二杯酒》等。

演出流程：

开场：乐队演奏小曲曲牌，约15分钟左右。

在这个时间段当中，唱腔人员安排上场的先后顺序，乐队通过演奏曲牌调整乐器音准。

正式演唱：男、女搭配演唱及联唱小曲曲目。

大家边聆听小曲边聊天、喝茶。梁梅是榆林小曲的知名演唱者也是主持人。在聊天时，采访了梁梅。

受访者：梁梅，从1983年开始学习小曲，

问：为什么会想着学唱小曲？

梁：因为当时是在榆林中学上学，自己也喜欢音乐，政府正好组织学习小曲，选了些条件好的学生，所以就开始学习小曲了。差不多一个时期学习的有张永利、李艳娥等。

2012年2月9日：在榆阳区会议中心（元宵晚会）表演。

活动时间：2012年2月9日

活动性质：有固定的组织，政府给予一定支持

活动成员：小曲团队人员

演出流程：开场演奏曲牌：《唤姣娘》。然后女生4联唱：梁梅、刘桂莲、张永利、李艳娥。

曲目：《张生戏莺莺》、《卖杂货》、《九连环》、《进兰房》。

2012年3月10日：在王青家采访。

问：对于榆林小曲的传承人国家给予什么样的补助吗？

王：国家级和省级传承人每年8000元补助，有：王青、林玉碧。省级传承人：叶万秀、王青、林玉碧。市级传承人：葛智、栗清秀、高文霞、梁梅、李天民。

问：常唱和不常唱的曲目都有哪些？

王：也是看场合来定，适合某种场合就会演唱某些曲目，总的来说会选择些热情、积极和旋律顺耳的曲目。而且演出的时间有限，只能挑选几首来表演，不可能全部展示，而且有些大调的曲子很长，段子也特别多，所以就会选些曲目来演出，段子多的也是选几段来演唱。演唱者个人喜欢唱什么就会唱什么，大概表演常唱曲目有绣荷包、掐蒜薹、走西口、八仙庆寿、梁山伯与祝英台、五哥放羊、小尼姑、卖杂货、怀胎十月、张生戏莺莺、洗菜心、小小船、十二杯酒、放风筝、珍珠倒卷帘、下荆州、樵楼初鼓咚、九连环、进兰房、大送郎、小放牛。

不经常唱的曲目：小寡妇上坟、送大哥、送郎君、叹十声、赐儿山、开茶馆、小叮嘴、十杯酒、妓女告状、九杯酒、梳油头、盼五更、搭戏台、喜千秋、吹金扇、叮当响、陈太爷上任、透红鞋、供月光、打牙牌、尼姑难、五更敲、五更鸟、日落黄昏、纱窗外、小姑听床、梦丈夫、日落西山、一连三、光棍哭妻、姐妹伴嘴、大叮嘴。

问：唱小曲的人员，现在基本都是做什么的？

王：唱小曲的人基本上都有自己的工作，都是因为兴趣爱好而在一起，白天各

自己忙碌，晚饭后不约而同聚在一起耍一耍，所以就没有固定的班子，有事就不来了。而且小曲的人员普遍文化基础不高，所以经常会因为某次晚会或活动没有参加而不高兴，榆林地方对小曲的支持也很少，现在是有瓦窑沟巷原地委党校院子里一间房子，每次活动排练都是由我组织，小曲需要的乐器都是我自己租个三轮车来拉，晚会演出也只给点交通费，也没有什么报酬，我们不图报酬就是单纯的自己喜欢，想把这门曲艺传承下去，所以我也很着急。由于小曲现在面临老龄化，学习的年轻人寥寥无几，甚至现在的年轻人都不知道榆林小曲，所以小曲的发展也离不开政府的支持、宣传、组织才能让更多的人了解榆林小曲，把它保留下来。

听了王老师的话后，我不禁对这些老艺人们由衷的敬佩，他们不图报酬，仅仅因为喜欢，就会克服很多困难来练习演唱。榆林小曲面临老龄化越来越严重，王青会长对小曲的传承很是担心，每次排练及活动都是王青会长积极组织，包括晚会演出的服装都是自己掏钱来买，政府虽然给一点报酬，只够基本的路费及餐费，有时剩下点会分给每个演出人员一百元。大家排练都会很准时参加，有谁演唱或演奏不对都会积极提出来进行指导，能看出老艺人们对小曲的热爱和喜欢。没有报酬都会特别认真的表演。如果政府加大对小曲的支持和宣传，提供表演的场所，增加演出的活动。或许可以让更多的人了解小曲，喜欢小曲，可以把小曲带到学校的课堂，支持当地音乐文化，普及小曲知识。

活动时间：2012年3月10日下午，榆林市银杏酒店

活动性质：婚礼表演



图 1. 曲牌演奏《唤姣娘》



图 2：演唱《卖杂货》

活动时间：2012 年 5 月 4 日早榆林市中心广场



图

3. 笔者在演唱榆林小曲《张生戏莺莺》和《小尼姑》。

2012 年 5 月 14 日：在榆林田丰年巷民俗博物馆

活动时间：2012 年 5 月 14 日下午 4 点。

文化部非物质文化遗产督察组在市文化局杨局长的陪同下来聆听小曲。

2012 年 6 月 12 日：榆林田丰年巷

活动时间：2012 年 6 月 12 日

西安市副市长段先念一行抵达榆林田丰年巷聆听小曲，参观了榆林民俗博物馆，

采访时间：2012 年 6 月 15 日早，世纪广场

受采访者：乔文新艺人，

问：什么时候开始学习小曲？

乔：因为喜欢，八几年就开始跟着听小曲，由于老艺人们脾气不是很好，对唱不好的演员很严厉，所以只听，从不敢开口唱，直到 2002 年第一次唱，结果老艺人们都很惊讶，称赞，从此就正式开始唱了。

受采访者：听众，马彩梅

问：听过榆林小曲后的感受如何？

马：我还没有现场听过榆林小曲，没想到我们陕北还有这样江南风格的演唱表演，婉转且细腻。挺好。

问：为什么会没有听过？

马：我也不是榆林市人，是榆林横山县人，平时上班，很少来广场长廊转，而且电视上也很少有小曲的报道和演出，所以没有听过，我身边很多当地人，不关注音乐文化的人好像都没听过。

问：以后还会来听吗？

马：会的，虽然不太明白意思，但是感觉挺好的。

问：榆林方言演唱听不懂吗？

马：第一次听，只是听听旋律，觉得和陕北民歌完全不同，在北方城市居然听到南方音乐。为城市增添亮点。

受采访者：听众，李建设

问：是否喜欢榆林小曲？

李：我每天早上都来广场锻炼，每到周五早上，榆林小曲就会来这里表演，我很喜欢小曲，也会哼唱一点，希望有更多的人喜欢小曲。我就是老榆林城人，来听的多了，都认识老艺人们了。

活动时间：2012年6月15日，榆林市中心广场文化长廊表演。



图4. 笔者和钟梅演唱小曲《五哥放羊》，老艺人在一旁指导。

2012年7月3日：小曲会议。

活动时间：2012年7月3日晚，

活动成员：小曲的演奏演唱人员（到会人数23人）

活动内容：就小曲的排练及演出做个时间安排，探讨如何学习、进步。参加的有小曲的演奏演唱人员21位。

2012年7月11日早8点20：瓦窑沟巷原地委党校排练。



5. 2012年7月11日，北京语言大学暑期社会实践团队来榆林了解小曲。

2012年7月18日：榆林瓦窑沟巷原地委党校，乔建中教授及台湾师范大学吕教授一行聆听小曲

活动成员：梁梅、李天民、李艳娥等。乐队有：王青、叶万秀，石焕芳，刘生奎、赵忠林、艾先锋等。

曲目：《小尼姑》、《下荆州》、《九连环》、《梁山伯与祝英台》、《走西口》等，笔者也演唱了小曲《掐蒜薹》，乔老师很高兴小曲有我这样的年轻人加入。



图 6. 2012 年 7 月 18 日，在榆林瓦窑沟巷原地委党校，乔建中教授及台湾吕教授来听小曲。

左一：王青，左二：笔者。左三：吕教授。右二：乔建中教授。右一：钟梅。



图 7. 乔教授、吕教授在听小曲，笔者和畅晓峰演唱《掐蒜薹》。



图 8. 所有演员及来访的教授。



图 9:二月二十五日晚，笔者参加“春暖榆阳”文艺晚会，榆林体育馆演出。演唱曲



图 10：晚会结束后，全体女演员合影。中间橘色服装是笔者。

榆林天气冷了后，从 11 月份以后小曲就只是在瓦窑沟上巷（原地委党校）每周末排练，二月一日至 4 日开始排练春暖榆阳的春节文艺晚会，春节休息，到正月初十又开始排练。正月十六晚上在榆林市体育馆演出。表演唱：歌曲《放风筝》，10 个女演员集体边跳边唱，小曲开始尝试加入表演及合唱，添加舞台的表现力，为小曲发展寻求新的表现模式。春节期间，榆林市为丰富全市娱乐文化，大街举行观花灯活动的同时在城内六个楼上进行表演，由南向北包括：文昌阁（相对阁楼太小，所以没有演出活动）、万佛楼（清涧道情）、星明楼（横山说书）、钟楼（榆林小曲）、凯歌楼（陕北民歌）、鼓楼（横山说书）。由中午一点到三点进行表演。

结语

榆林小曲虽已被列入国家级非物质文化遗产名录，但从上列记录可见，仍面临着失传的危险，小曲活动缺少年轻人的参与，小曲的内容也与时代相脱节。现在的生存状况只是靠人的主观能动性，王青老师对小曲的热情和传承人的身份也增强了他对小曲延续的危机感。所以如果没有王青老师这样的热心人，活动能否持续下来是不确定的，或者说小曲生存现状很脆弱。

面对这一问题，音乐研究工作者应当首先尽可能地创造条件使这一民间艺术恢复其以往自然传承的状态。自然传承从本质上讲即口头传承，这是民间大众在文字发明之前和有了文字之后很长时间以来学习传播艺术的最主要方式。我跟着王青老师学小曲，在学会一些小曲演唱方式的同时，也把他那份焦虑变为我自己的焦虑。乔老师看见我学小曲时对我的肯定，也变成令我骄傲的动力。作为地方性知识，我会把榆林小曲带到学校的课堂，继续以传唱的方式，让来自五湖四海的学生了解小曲，学习小曲，喜欢小曲。以口、耳相习为手段，以感性体验为基础，但对其进行研究和整理，完成一个文本转换的过程，即由口头文本转向书面文本，以供更多的人了解和学习，也是迫在眉睫的事情。

通过文艺晚会表演的形式宣传，为了适应舞台的表演，小曲已经改变了以往的不化妆、无道具的坐唱形式，配有漂亮的演出服及江南风格的古扇、加上简单的舞蹈动作表演唱。从实际效果来看，文中有图为证，还是很漂亮的，相信对年青观众还是有吸引力的。要为小曲提供继续生存和发展的条件，使其良性循环。从前文报告记录中提到的几次活动来看，都有政府的支持才得以实现。这对于留住一个艺术品种的愿望而言，是远远不够的。小曲需要自身的发展动力，对于小曲创作也要在保护其特有的生存土壤（社会环境、人文环境）基础上进行推陈出新，才会有利于榆林小曲的发展。

参考文献

古籍类:

1. 清·乾三十二年御纂. 御批历代通鉴辑览[Z]. 吉林: 吉林出版社, 2005(05).
2. 《曲艺论丛》“绣荷包考”条, 傅惜华撰文, 上海: 上杂出版社, 1953.
3. 李斗. 扬州画舫录. 扬州: 江苏广陵古籍刻印社, 1984.

专著类:

1. 全国编辑委员会. 中国民间歌曲集成·山西卷[G]. 北京: 人民音乐出版社, 1990.
2. 全国编辑委员会. 中国民间歌曲集成·四川卷[G]. 北京: 人民音乐出版社, 1994.
3. 霍向贵. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2006.
4. 马保信. 中国陕北民歌经典[M]. 西安: 三秦出版社, 2007.
5. 周青青. 中国民歌[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993.
6. 任广世. 明清俗曲研究综述[A]. 北京: 学苑出版社, 中国诗歌研究动态(第四辑) 2010.

期刊类:

1. 刘蓉. 陕北方言特点浅析[J]. 延安大学学报(社会科学版), 2011(4).
2. 张统宣. 陕北方言特色词例谈[J]. 价值工程, 2010(22).
3. 张智斌, 张坚. 榆林小曲探微[J]. 交响(西安音乐学院学报), 2012(1).
4. 魏琳琳. 二人台音乐单一调式调性初探[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2009(01).
5. 韩世琦. 试谈陕北民歌的语言艺术[J]. 延安大学学报(社会科学版), 1983(4).
6. 戴嘉枋. 论于会泳的中国传统音乐理论研究[D]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2008(01).
7. 顾红红. 明清俗曲【剪靛花】研究[J]. 文艺生活, 2010(1).
8. 王新惠. 榆林小曲演唱艺术探微 [J]. 交响(西安音乐学院学报), 2007(9).
9. 项阳. 男唱女声—乐籍制度解体后的特殊现象[J]. 音乐创作, 2009(6).
10. 白晓炜. 全面把握研究对象思考传统音乐发展脉络——榆林小曲研究与再认识[J]. 音乐研究, 2011, 7(4).
11. 冯光钰. 明清俗曲【银纽丝调】【绣荷包】【对花调】考略[J]. 星海音乐学院学报, 2001(4).
12. 李玫. 两句式不对称民歌分析 [J]. 中国音乐学, 2004(2).

在校期间发表的论文、科研成果等

严禁复制

致 谢

本作品在指导老师李玫老师的指导下最终完成。我要向老师的细心帮助和指导表示由衷的感谢。在这段期间，我从她身上不仅学到了许多的专业知识，更感受到她在工作中的兢兢业业，生活中的平易近人。由于我的专业基础差，老师反复帮我指导，教我该如何去学习写作，介绍我读些有关方面的书籍。此外，她严谨的教学态度和忘我的工作精神值得我去学习。

感谢中国艺术研究院给了我这么好的学习环境。

感谢多年来传授我知识的老师们，更要感谢那些对我学习上支持和鼓励的人。总之，在以后的学习生活中我将以加倍的努力对给予我帮助的学校、老师及同学们的回报。

严禁复制