

夜半曲声听满城

——榆林小曲概论

吕政轩 王青 编著

榆林学院专著出版基金资助项目

陕西省哲学社会科学重点研究基地建设项目阶段性成果

目录

序

第一章 榆林小曲的历史渊源及发展分期

第二章 榆林小曲的基本内容、成分及特征

第三章 榆林小曲的音乐形态

第四章 榆林小曲的演唱技巧

第五章 榆林小曲与府谷二人台

第六章 榆林小曲文化考察

第七章 榆林小曲的搜集整理与研究

第八章 榆林小曲的传承与保护

第九章 榆林小曲主要演出活动

第十章 榆林小曲艺人小传

参考文献

序

20 世纪 50 年代初，榆林人的音乐生活，仍然保持着浓厚的传统社会特色。一年之内，场面盛大、季节性很强的有春节期间的秧歌、小戏，元宵节灯会和四月初八的青云山庙会上的戏曲、说书；平日所闻所见者，则有县剧团的秦腔、寺庙乐僧和吹鼓手在丧仪中的吹奏。与它们相比，榆林小曲既不受季节限制，又无专业、职业性，而不过是三五同好的兴趣使然。哪一天有情绪了，或者有哪位爱好者发出邀请了，便互相传告，集中于一地，随兴而歌。就我的记忆所及，他们相聚最多的地方，是钟楼附近临街的胡福堂先生的钟表铺。十二三岁时，出于好奇，只要知道他们要在一起“玩”小曲，我就和大人们挤在钟表铺的窗户外，隔着玻璃边听边看。当时的榆林城里，总共不过两万多人，大家不是亲，就是友。所以，表演小曲的几位乐人，我都可以叫出他们的大名。如年龄最长，擅打扬琴的王级三，他的侄儿、琵琶能手王子英，弹三弦同时也是钟表铺老板的胡福堂，既会打扬琴又能拉京胡的是每天在后街卖米糕的冉继先。唱家则主要是前街的张云庭和后街的“泥瓦匠”文子义（这两个名字是我很晚才知道的，当时城里人都只称他们的艺名——“冰巴凉”“温久长”）。其中，更熟悉的是王级三叔侄。他们家几代人都是银匠，而银匠铺就开在我们家隔壁。我生平第一次见到的民间琵琶、筝演奏家，就是王子英先生。隐约记得他 1953 年、1957 年两度参加陕西、全国民间音乐汇演归来后，无论是在银匠铺还是在钟表铺见到他，我都会投以敬慕的眼光。尽管当时对小曲本身一无所知，但几年间多次听赏后对“现场”和“声音”的记忆，却永远铸刻在我的生命之中了。

我第二次接触小曲，已经是二十多年之后的 1984 年了。与 20 世纪 50 年代相比，榆林小曲此时正处于凋敝期，王氏叔侄、胡、冉、张、文已先后辞世，偶而发起某一次活动者，多数是他们的下一代传人。我此次见到的几位是：琵琶、古筝手王子英之子王青，扬琴手罗新民，唱家胡英杰、李醒华、李天民等。有一件很难忘的事情是：我打听到住在钟楼西北角的李醒华（人们习惯上叫他“李八斤”）保存了一台老式扬琴，于是就请六弟陪我拜访这位传人。到了他家，看到屋内陈设一片破败，李本人也重疾缠身，心一下子就沉重起来。但一说起小曲，老人立即有了精神头。

将他祖辈上保存的一张旧扬琴拿出来给我看。这张琴很小，但制作十分精细，两排琴码，一律张铜丝弦。据李说是扬州产，大约一百多年了。因形状像一只展开的蝴蝶，故俗称“蝴蝶琴”。李将它放在一个洗脸盆上，边介绍边击琴弦。虽是百年老琴，但声音脆亮而清纯，传之甚远。听惯了改革扬琴的我，立即为之一震。并产生了日后将它收购并藏于音乐研究所乐器陈列馆的想法。可惜的是，等我 1990 年回榆林准备再访问他的时候，他已经于 1988 年去世了。问他老伴琴哪里去了，她拒而不答。我当然相信它还存在。但随着李先生的辞世，它也许永远地“隐匿”了。1984 年的这次采访，与胡英杰、李天民等唱家结识，知小曲虽衰而未亡，当然是一大欣慰。但更萦绕于心间的，却是那张蝴蝶琴发出的“隔世之音”。我多么希望有一天它突然重现人间，以见证中国扬琴的制造史，见证榆林小曲的坎坷历程！

1990 年之后的十余年来，我回榆林探亲、考察的次数越来越多。但无论时间长短、无论是何种任务，我都要抽空与小曲艺人碰面，或录音、或访谈。如果是带学生或朋友考察，小曲更是不能少的节目。这当然反映出我自己对小曲文化历史价值有越来越明确的认定，同时也包含着一种受“故土情”驱使而自然流露的心理追求：让同行朋友们知道，这个囿于方圆不过几平方公里古城内的小小民间乐种，本质上蕴含了多么深厚的区域性历史传统。而且，半个世纪以来，它一直在担当本地民间音乐代表的重要角色。在这期间，我对小曲的生存、传承状况产生了一个新的认识：随着全社会对传统文化日益失落的普遍担忧，随着政府部门文化政策的调整和广大民间艺人对本土音乐品种自觉保护意识的加强，榆林小曲正在从一个漫长的“衰微凋敝期”走向恢复乃至从未有过的“兴盛期”。特别是 2004 年夏我陪同台湾师大的一位教授赴榆林考察时，小曲研究会的朋友们为我们举行的专场表演的盛况，大大强化了我的这个认识。那天，乐人们在一位企业家无偿提供他们长期使用的院落里为大家表演，而且，观众人数之多，不同年龄唱家、奏家阵容之强，是我历年采访中所从未见到的。尤其是几位中青年女唱家的登场，使一向占据主位的传统“男扮女声”唱法有了全局性的改观。我想，无论是作为一种尝试，还是“文化变迁”的一种自然呈现，我们都应该予以关注，给他一个宽松的社会文化空间，让新的传人、新的听众自己去选择。总之，文化部门更主动地关心支持了，基本听众更多了，小曲影响日益广泛了，这才是这个古老乐种今后赖以生存、得以传承的源头活水。

当前，文化艺术界一个最普遍也是最热门的话题，就是如何保护那些至今犹存的各类传统音乐品种，使这笔巨大无比的无形资产能传之久远。我个人以为，最重要的不外乎做两件事。一件是要创造条件使他们尽可能恢复以往的“自然传承”状态，另一件则是学术界对它的整理研究。其中，前一件是基础和根本，后者既是一种文本“转化”，即将“口头文本”转为“书面文本”，以供更多人学习和了解，又是为前面一件事提供继续生存和延伸的条件。

所谓“自然传承”，从本质上讲，就是口头传承。这是民间大众在文字发明之前以及在有了文字之后很长时间以来学习传播艺术的最主要、最根本的一种方式。它以家族、会社、科班、寺庙、道观乃至广大田野等为依托，以“口耳相传”为手段，以感性体验为基础，通过父—子、师—徒等形式，一代一代传下来。“口传文化”的价值难以估量，他分别为世界各民族建树自己的民族文化大厦奠定了深厚的基础，也是各民族文化艺术精神风貌、品性的决定因素。所以，被学界誉为“口碑”“口头诗学”等。民间音乐的“口头传承”在传承方式上具有很大的稳定性，如伴奏乐器的选择、乐队的组合、唱歌的方法、伴奏手段、学习流程、阶段性规范要求等，常常会保持很长的时间。同时，它也具有浓厚的地域性，在自然、社会、历史等因素的影响下，积淀成鲜明稳固的区域传统。当然，口头传承绝不是凝固的。事实上，在某些表演场所，民间乐人随时都能发挥他们的聪明才智和即兴创造能力，对自己熟悉的音乐进行这样那样的加工修饰，使之更加丰富多彩。而在一定的历史时段，他们也会审时度势，适应时代社会的要求，作某种改变，使音乐融入某一历史时代。

我们欣慰地看到，在中国的各类口传音乐中，有的持续不断地绵延了三千余年，如古琴；有的在民间传唱了近一千年，如鼓子词；有的在舞台上搬演了四百余年，如昆曲。就是仅传于一城的榆林小曲，以最可靠的资料计算，也有 150 年以上的传承史。面对这些传统音乐瑰宝，人们一定会提出一连串的问题：他们是如何保留到今天的？为什么很多民间音乐消失了，它们却能够顽强的绵延至今？我想，最直截了当的回答，就是因为它们在一代又一代的音乐传人的呵护下，以“口耳相习”的自然传承方式将三千年前、一千年前、四百年前、一百五十年前的音乐保存、传承至今。这是中华传统文化的奇迹，也是民间口传文化的奇迹。以榆林小曲而言，20 世纪 50 年代的繁盛是因为那一代乐人通过口传从上一辈那里完整地接受了小曲音

乐；而它所以能在 1980 年以后艰难缓慢地恢复、壮大，又是因吴春兰、胡英杰、王青、李天民等将自己用口头从上辈传人那里习得的技艺运用于小曲的唱奏之中。有鉴于此，我个人的意见是，只要我们能够创造出“自然传承”所需要的社会文化环境，让“小曲”一类的传统音乐仍然处于“口头传承”的良性状态中，中国民间文化保护工程就有了希望。

关于传统音乐的整理研究，我们在过去半个世纪中所作出的业绩是举世公认的，但其中存在的缺憾和问题也是明显的。限于篇幅，这里不想详论。仅想就榆林小曲的整理研究工作，发表一点个人意见。

小曲整理研究碰到的第一个学术问题就是它的历史渊源和文化定位。长久以来，关于它的来源、传播渠道曾有多种说法。如清康熙年间谭吉璫从江浙带来的“韶音”说，清同治年间左宗棠部湘军先锋刘松山带来的“湘楚乐”说等。从年代来看，两者相差近二百年；从地域而言，江浙与湘楚也存在颇大的差异。但，考虑到明清两朝东南文化因政治、经济、军事因素的影响而广泛向西北部传播输入的历史状况，我觉得两说均可成立，并恰恰说明小曲是在不同时期、从不同传播渠道吸收了不同地方音乐成分后逐渐形成的，体现了某种多源性。也正是因这个缘由，榆林小曲的基本曲目、伴奏乐器、音乐风格等，与陕北高原的乡土音乐如信天游、二人台、道情、说书调、秧歌调等存在明显的地域差别，反而与江浙、湘楚小调有诸多联系。说到此，我想对于小曲源流的研究提一个小建议，即我们当然可以继续搜寻文献史料，以确证它形成的年代和源流。但也可以从更开阔的思路对小曲的文化属性极其定位作宏观把握。众所周知，明清两朝是我国城镇经济走向空前繁荣的时代。受此影响，所谓市井小调、俚曲、时调一时传遍天下。后人将其统称为“明清俗曲”。它的代表性文学辑本，就是我们熟知的《山歌》《桂枝儿》（明人冯梦龙编述），《霓裳续谱》（清颜自德、王延绍编述）、《白雪遗音》（清化广生编述）等，它们堪称中国民歌文学的巅峰之作。而与之相配的，就是数以千计的各地“俗曲曲牌”。据近人李嘉瑞编《北平俗曲略》，刘复、李嘉瑞编《中国俗曲总目稿》初步统计，仅使用于大鼓、弹词、琴书、牌子曲、时调小曲、秧歌、花鼓、落子等诸类曲艺歌舞、民歌的牌子曲，总数就达三千余支。可以肯定的说，榆林小曲就是在上述社会历史的大背景下，通过特定的传播渠道，由南向北，经当地几代乐人学习、吸收、利用、改造

而最终落户榆林城内，成为当地一个代表性民间说唱品种的。非常有趣的是，我本人近年有意接触了流传于兰州市的“兰州鼓子”，流传于扬州市的“扬州清曲”以及流传于湖南常德市的“常德丝弦”等同属曲牌体、坐唱形式并基本限于一地的几个音乐品种。它们各有各的传承脉络，也各有自己的区域性归属，但这四个品种在伴奏乐器、所用曲牌、歌唱形式等方面的相似性，使我不得不将他们联系起来，并从直感上将它们视为“明清俗曲”的遗绪。如果这个直觉能够被未来的专题研究证实，那么，以往关于榆林小曲与江浙小调、湘楚音乐之间渊源关系的诸种说法，不是有了更充分的依据了吗？当然，在明清俗曲的基础上形成的民间音乐品种，肯定很多。但对以上四种说唱音乐亲缘关系的探讨一定会为今后相关的研究开辟出一条新路。从而证明，任何地方的民间音乐品种的生成、分布，都不是偶然的。在这个意义上说，榆林小曲可能是明清俗曲传播的最北的一个支脉。

如前文所说，在现代社会环境下，对民间音乐进行系统的文本整理，是保存、保护民间音乐的重要措施。20世纪50年代中期，上海音乐学院于会泳老师曾经记录整理了一本署名《榆林小曲》的选本。很遗憾，由于整理者将代表榆林出席全国民间音乐舞蹈汇演的“二人台”唱家丁喜才老先生传唱的二人台坐唱当成榆林小曲，所以在学术界闹了一场“张冠李戴”的误会。榆林小曲的全面整理是在1979年，民间音乐集成工作正式启动后开始的。先后被部分收入《陕西民间歌曲集成》和《陕西曲艺音乐集成》中。1994年，在当地一些政府单位和企业的支持下，由李云祯主编，以“榆林文史资料第十三辑”的名义内部出版了一本词曲完备的《榆林小曲》。全辑收载歌唱曲牌55支，器乐曲牌（包括筝曲）10支。同时附有十二位传人及小曲历年的历史照片。可以说，它是自小曲形成以来第一本较为丰富的选本。时隔十余年，霍向贵在前人的基础上，完成了一部更加完备、系统、全面的选本——《榆林小曲集》。它也是第一本公开出版的《榆林小曲》辑本。鉴于收载曲目的丰富，乐谱记录的翔实、各类文字照片资料的充实，实际上是“集成后”的又一个重要成果。它的出版，必将对榆林小曲的研究、传承、保护产生深远的影响。

近年来，榆林小曲的研究也不断受到有关专家、学者的重视，而且有不少相关论文或公开或内部发表。这一系列有关榆林小曲的论文的发表，既让人们感到欣慰，也给人们留下一定的缺憾。这个缺憾就是：这些论文对榆林小曲的研究，大都是零

星的，分散的，而且在史料上还有许多错讹之处。正是为了弥补这一缺憾，吕政轩和王青先生花了近两年的工夫，在榆林小曲研究会所提供的第一手材料的基础上，终于完成了这一本《夜半曲声听满城——榆林小曲概论》。可以说，它是第一本全面、系统地研究榆林小曲的学术专著，因而为榆林小曲的理论研究填补了一项目空缺。

我们中华民族的传统音乐，在其成长、传播的过程中，虽然屡经磨难，但它们中间的大多数最终还是顽强地生存下来了。它们的存在，不仅证明了中华文化是世界上唯一未中断的古老文化，而且，它还能在“全球一体化”“经济现代化”扑面而来的今天，让我们的每个族群、每个省、每个市、每个县、每一座城池乃至每一个乡镇，都拥有一个或多个传统音乐品种。应该说，这是任何一个生当今日的炎黄子孙的幸福。为感谢我们的先民、感谢上苍，我想，无论我们的物质文明达到何种水平，我们都应该在自己心灵深处为包括民间音乐在内的传统文化保留一片空间，保留我们的一份眷恋！因为，他们将永远是我们的精神归宿！

乔建中

第一章 榆林小曲的历史渊源及发展分期

榆林地处陕西、山西、内蒙、宁夏、甘肃五省交界处。在秦代，也是河套文化和匈奴文化的集散地。历代羌、胡、突厥、蒙古族等少数民族迁徙频繁，这里便成了各方势力的必争之地，从而形成了游牧文化与农耕文化的交流与融合，并层层积累，多元文化形式、种类叠加错杂，因而形成了一些新的文化种类。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。榆林“明初为榆林庄。东胜失守，始筑榆林城。成化年间，余子俊移延绥镇于榆林庄，置榆林卫。”¹之后，朝廷大量移民对边关进行充实，榆林于是成为我国的九边重镇之一，历朝历代都会在此常年屯兵驻军。外籍官员在榆林的数量遂逐年增加，特别是由江浙一带来的官员，占了外籍官员的百分之七十以上，因此当地民间至今流行着一种“南官北坐”的说法。全国各地的人才聚集于此，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历史条件下形成的艺术新品种。

一、榆林小曲的起源

关于榆林小曲的起源，目前还没有看到直接记载的文献资料，这里依据一些间接、零散的史料做一些推论。

（一）榆林小曲是明武宗巡边时留下的宫廷音乐

据清《御批通鉴辑览》载：明正德十三年（公元 1518）秋七月，明武宗朱厚照巡边时，在榆居住三月有余，纳延绥总兵戴钦的女儿为妃，还大征女乐，在城内太

¹ 榆阳文库编纂委员会.榆阳文库·榆林府志卷[Z].上海：上海古籍出版社，2016（81）

乙神宫（即今凯歌楼）每日歌舞弹唱，将宫廷音乐流传榆林。直至十四年（公元 1519 年）二月初，方才由原路返回京师。²这是关于榆林城歌舞、曲艺历史的最早记录。

史载，当年 27 岁的武宗在这次巡边中，所到之处大肆掠民淫乐，乐而忘返，三年后就一病亡故。历代的宫廷，都有雅乐（太乐）和燕乐（俗乐）两部分。雅乐一般沿袭历代所传，如有新创，歌词由文臣受命撰写，由乐官“协律”，据旧乐或当代曲调改编乐曲，并有专用乐器，主要用于祭祀、庆典等。封建的等级规范使雅乐不可能传到民间。而燕乐则概括了宫廷的一切俗乐，明代设教坊司统管，承应乐舞及戏曲，用于皇帝宴享和娱乐。武宗的出外巡边，所随行的就有教坊司官员及演唱艺人。而此时，已兴起的时调小曲，正广为流传。据明万历年《延绥镇志》载：明代榆林城“食禄之家子弟，多好放鹰、走狗、弹丝吹竹之事，而才隽者则翩翩工翰墨焉。”³可见作为九边重镇的榆林，当时的说唱艺术已十分兴盛。明代的小曲，除民间传唱外，还有专门的优童和清旦演唱。优童随时承应官府的无偿演唱，而清旦是应客人邀请在茶坊、酒肆或家庭宴席上演唱。他们能唱戏曲选段和散曲外，也能唱一些时调小曲。直到明末，连李自成起义军中的随军女乐，也能唱流行于山、陕一带的民歌小曲的“西调”。

由此可见，明武宗在榆林大征女兵，其一是由地方官府向皇帝选送善于演奏和演唱的女艺人，包括官府自养的和从民间遴选的，供其淫乐；其二是由随行的教坊司官员从中选优，充实宫廷燕乐人才。在这一过程中，宫廷的燕乐与榆林民间的丝竹演唱自然会相互得到交流，但这种交流主要是乐曲。元代《燕南芝庵唱论》称：“乐府不可似街市小令。”意即文人填词的小令中不可用时俗的词句。王骥德解释：“渠所谓小令，盖市井所谓小曲也。”宫廷燕乐不采民间小曲的俗词，现存榆林小曲中也少有宫廷燕乐的雅词。可见宫廷燕乐与榆林民间乐曲的交流，对处于萌芽时期的榆林小曲无疑起到了催化和促进作用，并由此奠定了其雅致的风格。

（二）榆林小曲是谭吉璫从南方带来的“韶音”

谭吉璫，字舟石，浙江嘉兴人。康熙初监生，在京曾任弘文院中书舍人。康熙九年（1670 年）出任榆林同知。谭能文喜书，据当时榆林总兵许占魁在《重修〈延

² 清·乾三十二年御纂。御批历代通鉴辑览[Z].吉林：吉林人民出版社，2005.

³ 榆阳文库编委会.榆阳文库·延绥镇志卷[Z].上海：上海古籍出版社，2016（220）

绥德县志》序》中记载：谭吉璫在主持重修《延绥镇志》时，曾与友人“爰时聚于署之东偏曰‘饮绿之堂’，丝竹杂奏，觞酒间行。”而当时任绥德守备的陈文道在给谭的书信中则更具体地描写道：“绝塞高秋，著述复何似耶？以作史之才作志，定可观也。刘第说传奇，颇靡靡可听。闻江南有柳敬亭者，以此伎遨游王公间。刘第即不能及其万一，而韶音飞畅，殊有风情，无佛称尊，不即江南之敬亭乎？笑笑！”⁴

谭吉璫不仅对榆林的“边韦地之形胜与风俗非常熟悉”而且对“人物艺文也重视选录”。据艺人们讲，谭使君对“里巷之曲”（即民间小调）十分喜爱，来榆时带了家眷、使女、歌伎和乐器，闲暇时，常演唱以求乐。又据榆林小曲艺人代代相传：清康熙年间，榆林城内“文艺甚繁”，经常是“夜半曲声听满城”，凯歌楼上时有“羌笛吹新词，秦筝弄急弦”。其盛况可见一斑。民间相传，当时镇守城堡的兵士，大都是城内的小手工业者，他们既当兵又从业。时间一长，这些兵士也听会了一些曲目。一日，府内弹三弦的一人病故，谭吉璫为此而发愁，当地一兵士闻讯便毛遂自荐，操琴演奏了几首小曲，谭听后十分高兴。从此，这些兵士也允许进府内耍曲子了。足见当时的小曲已开始流入民间，成为群众喜闻乐见的一种新的艺术形式。至此，江南传来的说唱艺术与榆林原有的由元、明小令而来伴以丝竹俗曲的融合，以及结合当地方言语音，遂使榆林小曲在康熙年间得以产生。

从目前所保留下来的一些曲目里，也可看出他们与明清民歌的联系。如《日落黄昏》中的几段唱词：

- (1) 方才见红日坠西山，
眼看那明月又照窗纱，
贪杯在谁家，
想他又恨他，
全不见奴家青春十七八。
- (2) 等得奴心思如麻，
和衣靠枕咬碎银牙，
既然梦贪花，
不把奴牵挂，

⁴ 陕西省榆林市地方志办公室.榆林府志[Z]. 上海：上海古籍出版社，2016（772）

手托上香腮低声骂……

这首小曲和明代民歌《小五更》在情调上、构思上、甚至细节描写上都十分相似。

还有一些曲目如《放风筝》《九连环》《妓女告状》《赐儿山》《卖杂货》等，从唱词到音乐，从演唱到伴奏等特点看，很明显，它和江浙一带的民间小调，有着藕断丝连的关系。如小曲《张生戏莺莺》与江苏民歌《茉莉花》作一对比，我们便可清楚地看出，二者在艺术形式方面确有一定的联系，相互间亦有个继承和发展的关系。

（三）榆林小曲源于左宗棠从湖南带来的军伎班，由刘厚基操练而成

《衡阳文史资料》第六辑《祁剧的源流风格及其发展》一文中写道：“据说清同治年间，左宗棠经略新疆，部下有个军门提督刘松山，他曾带去一个祁剧班，随军前往。那么祁剧艺人的足迹竟远到天山南北了。”⁵

又《清史稿·刘松山传》载：刘松山，字寿卿，湖南常宁人。同治七年冬，抵陕，议先平土匪，乃可专力剿回。次绥德，分军攻怀远大理川回巢，自督攻小理川、店子寺、周家硷，悉拔之。破定边回酋马万德，马棘子从数万……八年，距绥德，松山捕首逆百余人，收降董福祥众十七万人。榆、延、绥、鄜四郡皆肃清。是年秋，创甚，卒年三十八岁。”⁶

后来，时任榆林总兵刘厚基，为纪念阵亡战士，在榆创建忠义祠，有刘松山的塑像，刘厚基撰写碑文中云：“奉命援秦，始获与公共事。”又，刘厚基《图开胜迹》中云：“松山歿，军伎班留榆焉。”⁷

志书载：“刘厚基，字福堂，湖南耒阳人。咸丰军兴，公年十八，投湘果营李军前锋，从征楚蜀，屡著奇功。剿办陕甘回捻各匪，所向克捷，由勇丁历升专阍。同治七年（1868年）任延绥总兵……于整军之暇，旗意兴文。如设义塾，造惜字炉，刊教民歌，维修书院；捐膏火，择俊秀子弟延名师馆署内训课之……”⁸这里所说的“刊教民歌”不仅是刘厚基亲书万言教民歌唱，劝民唯读唯耕，行善守德，而且正

⁵ 任光华.祁剧的源流风格及其发展[J].衡阳文史资料第6辑.

⁶ 赵尔巽等著.清史稿·刘松山传[Z].北京：中华书局，1977（11989）

⁷ 榆阳文库编纂委员会.榆阳文库·图开胜迹卷[Z].上海：上海古籍出版社，2016（542）

⁸ 榆林市志编纂委员会.榆林市志[Z].西安：三秦出版社，1996（780）

是《图开胜迹》所说的“招募善歌者教伎之。”这便是刘厚基操练而成的榆林小曲。

内蒙《兴和县文史资料》第一集《兴和小曲》一文中也提到：兴和小曲是左宗棠从湖南带来的。曲词有五十余首，其曲名与榆林小曲基本相同。如《放风筝》《日落黄昏》《珍珠倒卷帘》《小尼姑》《赐儿山》《掐蒜薹》《卖杂货》《小小船》等，这足以说明榆林小曲和兴和小曲同源於南曲是无可非议的。不过，榆林小曲留下湖南祁阳一带戏曲的余音较浓，如《小放牛》《小小船》与祁阳现今流唱的《小放牛》《揉菱曲》基本相同。可见，刘松山带来的祁剧班是可能的。

以上三种说法，对榆林小曲的起源和发展都起到了一定的作用。明武宗巡边时，在榆林大征女乐，宫廷音乐流入民间与当时的时调小曲交流，这可以说是榆林小曲产生的萌芽。谭吉璠从南方带来的“韶乐说”，既有可信的史料得以支撑，也得到小曲老艺人们的普遍认可。因此，榆林小曲的真正起源应该在这个时期。左宗棠的军门提督刘松山从湖南带来的军伎班，则进一步促进了江南小调与榆林时调的融合，从而极大地丰富了榆林小曲的表现方式和基本内涵。

二、榆林小曲源于南曲的历史背景

榆林小曲无论是源于韶音还是源于湖南祁剧戏曲与民间小唱，总的源于南曲。但是，南曲来榆又是怎样安家落户的呢？如下两个原因是值得注意的。

首先，榆林历史上的多次民族大融合，形成了榆林人民对外来音乐艺术的喜爱。汉时，龟兹国内附，朝廷迁其部族于榆林东北二十余里的古城滩，设龟兹县城。将他们带来的乐器称胡琴、胡笳。汉武帝初年，匈奴浑邪王休屠王，领数万人来降，汉安置于陇西、北地、上郡、朔方、云中五郡的塞外，称五属国。唐玄宗开元四年（716年）突厥人内附，迁其于河曲六州。榆林汉时属上郡，唐时属夏州。龟兹本为乐名，即“九部乐”的简称，隋炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕以为九部乐。可见，龟兹、突厥、匈奴是爱好音乐的，这就是古城榆林人民喜爱唱歌的历史原因。唐以后，榆林历史上的民族大融合范围更广，人数更多。仅左宗棠经略西北带来的湘淮两军数万人多数留在了西北。正因为龟兹等内附，南人北迁，所以榆林号称“歌的海洋”“歌舞之乡”不是没有来由的。

其次，南来小曲与当地的民歌相结合，逐渐形成了具有地方特色的榆林小曲。由于当地人对龟兹乐的留恋，对音乐艺术的爱好，再加上民族大融合，南人大量北

来，故南曲来榆便自然地与当地民歌结合而安家落户，落户的痕迹在榆林小曲中多有体现。种种事实也表明榆林小曲与明清江南小曲有一定的亲缘关系，是“同根共属”。

1. 从现在流行的榆林小曲的曲牌、曲目、声腔等方面来看，它与明清时期的时调、小曲有着千丝万缕的联系。如 1994 年出版的《榆林文史资料·榆林小曲专辑》中的 57 首榆林小曲与《明清民歌时调集》《明清民歌选》及《扬州画舫录》等书中的记载相比较，曲牌名称相同的就有 18 首，异名同词或词相近的有 12 首，同名同词同曲或词相近的有 2 首。

试比较榆林小曲《纱窗外》与清代的时调小曲《哈哈笑调》中的《忆王孙》：

《纱窗外》

纱窗纱窗外呀，

铁马响叮当。

姐儿问声谁，

隔壁的王干妈。

王干妈这几日不到奴的门上来，轻移细步进我房，

孩儿的王干妈。

《忆王孙》

纱窗纱窗外呀，

铁马响叮当。

姐儿问声谁呀，

间壁王大娘。

轻移细步进我房，

啊哈哈，咦哈哈。

迈开金莲行呀，

来在象牙床。

打开纱绫帐呀，

瞧一瞧二姑娘。

二姑娘病得不成个人模样，

孩儿的王干妈。

揭起青纱帐呀，

阵阵桂花香。

掀起红绫被呀，

瞧一瞧二姑娘。

为何不到前厅上，

呀哈哈，咦哈哈。

榆林小曲的唱腔音乐，虽未找到最早的依据，但就扬州清曲《梳妆台》（采自《十杯酒忆多情》）与榆林小曲《九杯酒》作一对照，便可见其一斑。

2. 纵观榆林小曲的旋律，可概括出以“宫一角一徵”或“羽一宫一角”“羽一宫一角一徵”为调式的三、五度结构框架。其中“徵”音总是处于中心地位，“商”音虽不是骨干音，却又随处可见。因此，旋法大都是级进的，显得婉转细腻、缠绵

柔情。如《梳油头》。

榆林小曲的这种充满了曼丽婉曲的情调正是现今江南小曲的风格，而我国近现代汉族民歌分布格局在明清之际即已形成。因此，榆林小曲的这种曼丽婉曲的情调亦可说是明清江南小曲的风格。

3. 榆林小曲在唱法上与陕北民歌相比有两点非常独特而与江南昆腔、扬州清曲的唱法十分相似。

断腔。断腔为昆曲的一种唱法，即出音后断止，多用于南曲入声，即所谓逢入必断，而陕北民歌没有断腔的唱法。榆林小曲演唱时则频繁出现断腔，不分入声、舒声都断腔。如《下扬州》。

假声。与陕北民歌演唱中的“以真声为基础，高音自然结合着假声”的“真声假唱”不同，榆林小曲中的假声如同京剧中小生基本用假声唱，是假声假唱。《扬州清曲》中谈到扬州清曲的唱法时写道：“扬州清曲的唱口有大、小喉咙之分。大喉咙用真嗓子，为生角丑角所唱，称泼口或阔口。小喉咙用假嗓子，为旦角所唱，称窄口。旧时清曲艺人中除歌妓之外，一般均为男性，故窄口有存在的必要。”⁹榆林小曲不分生角丑角旦角都用假声唱。旧时演唱者均为男性，现在有不少女性亦演唱，她们是真声真唱；男性仍然保持着假声假唱。

不同风格的民歌总是有自己的一些特殊唱法，反过来说，特殊唱法也能表现民歌的风格差异，而且在传承的过程中，民歌唱法的变化较之于词曲的变化要慢，因而可以说特殊的唱法可能更多地保留着民歌的原生状态，更多地体现着民歌的风格色彩。榆林小曲的两种独特唱法正是如此。

三、榆林小曲的发展分期

榆林小曲从清康熙年间兴起，迄今已达三百余年，它之所以延绵不绝，并受到榆林人的珍爱，是因为它深深地扎根在民间艺术的沃土之中。

（一）榆林小曲的兴盛期

刘厚基之后的榆林总兵谭仁芳、曹靖南都是湖南人，喜爱家乡小唱也是人之共性，刘、谭、曹自同治至光绪末，时值四十年，这就具备了从南曲过渡到榆林小曲的时机。据老艺人代代相传，榆林小曲由官邸传入民间，最初传入民间的人当是李

⁹ 韦人，韦明铎.扬州清曲[M].上海：上海文艺出版社，1985.

殿魁、李芳、李国珍祖孙三辈。嘉庆年间，李殿魁为千总，在供职期间，继承父艺，能奏会唱，并对当时传唱的小曲进行搜集、整理，撰写成最早的《榆林清唱小曲》一书，使榆林小曲逐渐传至民间。李殿魁原在总兵衙门任职，参与官邸音乐的弹唱，并与同事湖南人谭某结为儿女亲家。道光年后，从李殿魁学艺者，除了儿子李芳兄弟外，同时还有白如山、白子霖父子，定边把总孙茂林，经制（前清官名）盛千，浪子和尚秦俊业，五花和尚陈俊德，孙沅以及同治年李芳的儿子李国珍兄弟等。

清末民初，榆林小曲又得到了很大的发展，它吸纳了很多民间音乐，特别是部分手工业者之中风行学唱小曲的活动。如早期学唱榆林小曲的又有王才德、王级三、高仪丞、王子英、王尚卿、王敬、王子和、谢玉长、朱四玉、张云庭、胡福堂、周天恩、林懋森、白葆金、冉继先、叶子丰、朱崇义、朱怀义、朱学义。这以后，相继学唱榆林小曲的又有贺建良、李茂、文子义、谢天士、胡英杰、吴国彦、吴天华、罗新民、陈元娃等。随着学唱小曲艺人数量的激增，这一时期，小曲非常兴盛，更是制作出了诸如《陈太爷上任》等作品。这段时间内，光绪年间文人王吉士不但收集了为数不少的小曲，同时对其进行进一步加工和润色，创作出了包括《十杯酒》《进兰房》以及《小顶嘴》等二十多首曲目，而乐器曲牌也有包括《四合四》在内的近十首之多。

伴随着小曲的不断发展，相应的乐器制作也逐渐诞生。本地区的艺人，有部分擅长做木匠手艺的，如朱学义，就前前后后制作出了四台古筝，三架扬琴以及二胡和三弦等乐器，给当地的艺人演出带来了不少便利，部分乐器还远销山西和内蒙古等地。



（朱学义教弟子弹古筝）

榆林小曲各个时期的老艺人都是一专多能的，各有风采。著名的演唱者有贾和亭、胡四宾、王升卿、李定斋、文子义、赵崇厚、潘植卿、秦俊及其子秦四应、张云庭、林懋森、周三保、胡英杰、张润民等。特别值得一提的是，民国年间老艺人王级三，在鼓楼旁开设了一处“庆兴银炉”，以银匠工艺为生，生意也比较兴隆，业余时间组织演唱榆林小曲，故“庆兴银炉”就成了当时演唱榆林小曲的中心。为榆林小曲的继承和发展奠定了良好的基础。

（二）榆林小曲的新生期

榆林小曲的发展与时代休戚相关，它必然会随着时代的兴衰而兴衰更替。抗日战争和解放战争时期，国统区群众生活困难，民心不安，小曲艺人们心情极度抑郁，

长期中断聚乐。建国后，在党的“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针指引下，榆林小曲又获得了新生。建国初期，张云庭在榆林县工人俱乐部举办了第一期榆林小曲演唱培训班，培养了40多名男女学员。从此以后，榆林小曲成为榆林地区民间音乐的一种重要形式，从榆林城内走出去，散发出了耀眼的光芒。1953年，陕西省第一届民间音乐舞蹈观摩演出，榆林小曲参加演出的有胡福堂、王子英、白葆金、冉继先、文子义等。1957年，白葆金、王子英、胡福堂、冉继先、吴春兰、乔玉秀登上了陕西第二届民间音乐舞蹈汇演的舞台。1957年3月，榆林小曲艺人跟随陕西省代表团参加了第二届全国民间音乐舞蹈汇演，吴春兰演唱的小曲《进兰房》获得了优秀奖。1958年，小曲艺人又参加了陕西省曲艺调演。1960年，参加陕西省第二届职工文艺汇演的有王子英、朱学义、罗新民、王金汤、李振业等，他们演奏的三首小曲乐器曲牌获得了优秀演奏奖。同年，陕西省音乐工作者来榆采访榆林小曲，参加者有王子英、胡英杰、罗新民、张云庭、吴春兰、胡福堂、冉继先、白葆金等。此间，中央芭蕾舞团派人来学榆林小曲一月有余。老艺人们情绪激昂，除参加演出外，还培养了吴春兰、乔玉秀、姬桂英、高文霞、宋秀兰等三十多名小曲艺人。

文革前期，榆林小曲已经形成了“前街派”和“后街派”风格完全不同的两个流派。前街派即榆林老城钟楼以南地区，以林懋森、胡英杰为代表；后街派即钟楼以北地区，以张云庭、文子义、吴春兰为代表。两个派别之间的相互沟通和竞争，大大地促进了小曲的发展。

文革期间，榆林小曲虽然一度沉寂，但老艺人们仍然顽强地坚持把它传承下去。他们经常夜间聚会，传唱小曲。特别是林懋森、叶子丰、冉继先，他们把一生熟悉的曲调、唱技和扬琴演奏法，口传身授地教给林懋森的儿子林玉书、林玉碧，叶子丰的侄子叶万秀，从而使林家兄弟、叶万秀成为以后榆林小曲演奏中的骨干，榆林小曲也因此得以传承和保护下来。期间，兰州军区政治部还派歌舞团关政委专程来榆，在榆林县文化馆采访录音榆林小曲，王子英、冉继先、白葆金、胡英杰、李醒华等参与了展演。

（三）榆林小曲的振兴期

1976年冬天，榆林地区群众艺术馆和榆林县文化馆召开会议，会议的主要内容就是如何开展榆林小曲的抢录工作。在以后的十年间，小曲爱好者搜集、整理了大

量的榆林筝乐和榆林小曲音乐。在《中国民间器乐集成·陕西卷》《中国民间歌曲集成·陕西卷》《中国民间曲艺音乐集成·陕西卷》三套集成中，这些资料被大量收录。著名艺术家李世斌表示：“通过集成，我们对榆林古筝、榆林小曲有了一个比较全面的认识。也为今天的研究工作提供了一个基础和平台。这是我们对民间音乐能做的一点事情吧。”

1979年1月，在榆林地区民间文艺调演大会上，榆林小曲获民间艺术二等奖，白葆金获民间艺人奖。1979年3月，白葆金、林玉碧、王青、罗新民、胡振基演奏的【小拜门】【柳青娘】，叶万秀演唱的《日落西山》也分别获得相关比赛的三等奖。

20世纪80年代，两个文明的建设深入人心，文艺成为人们精神生活中不可缺少的精神食粮。1980年，陕西省人民广播电台专程来榆录制了榆林小曲，西安音乐学院周延甲教授、省文化厅李世斌也来采录“榆林古筝”的幽美之音。他们曾感慨地说：“榆林现在还保留有古筝，这是秦筝的余绪。秦筝在秦并没有失传，它是最有力的见证。”1982年，榆林小曲随榆林民间歌舞团赴省城和北京汇报演出，受到了各级领导、专业文艺工作者和广大观众的欢迎，榆林小曲被人们称为“沙漠绿洲里的一流甘泉”。1983年，西安成立“西安秦筝协会”，榆林小曲秦筝演奏者白葆金被选为副会长。1984年，中央文化部艺术研究所副主任乔建中来榆采录榆林小曲，并在有关音乐杂志上对榆林小曲作了专题介绍。1984年7月，在榆林召开的地区民间艺术团成立大会上，西安艺术学院教师曲云在会上就如何继承和发扬榆林小曲和榆林古筝的演奏作了专题发言，还录制了唱曲。为了更好地传承和发展榆林小曲，1986年5月4日，榆林县政协成立了榆林小曲研究小组，推选胡英杰为组长，罗新民、李振业为副组长。研究小组及时开展活动，还吸收了梁梅、郭红艳、张永利、侯亚惠、雷小燕、李艳娥等十余名新学员，每周二和周六由胡英杰和李天民进行教唱。在几年的时间里，研究小组搜集整理了榆林小曲50多首。同年，榆林古筝小组在王青组长与其他成员的共同努力下成立了，叶梅也成了榆林筝乐的第一位女筝手。1986年12月，在研究小组的推荐下，王青和叶梅参加了西安秦筝学会举办的首届秦筝比赛，王青获青年业余组第三名，叶梅演奏的榆林小曲曲牌【柳青娘】获业余组纪念奖。



（王青和叶梅在弹古筝）

在此期间，外地学者、歌唱家来榆采访、录音的更是络绎不绝。有中央电视台《望长城》摄制组，台湾九甫传媒有限公司，台湾捷登录像制作有限公司，陕西省《西部之乐》摄制组，中央音乐学院音乐学系主任袁静芳、古筝研究生杨宏和李荫，中国艺术研究院音乐研究所乔建中、张佩吉、张振涛、肖梅，西安音乐学院民乐系主任周延甲，省艺术研究所贺志乾，省音协主席贺艺，西安音乐学院采访组等。



（中央电视台《望长城》摄制组拍摄榆林小曲）

（四）榆林小曲的传承保护期

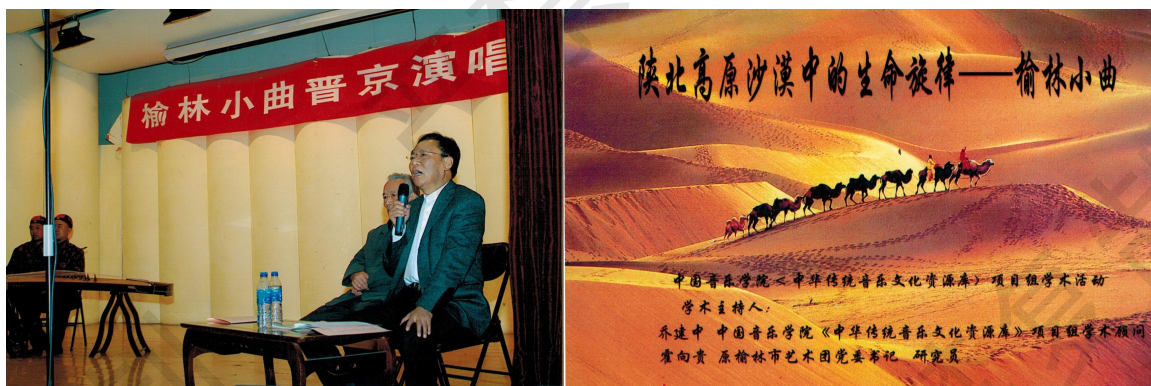
20 世纪 90 年代，在多元文化的冲击下，榆林小曲的生存空间逐渐缩小，演出活动也越来越少，榆林小曲面临生存困境。如何传承和保护榆林小曲，就被提上了

议事日程。值得庆幸的是，二十多年来，榆阳区（原榆林县）政协为传承和保护榆林小曲做出了不懈的努力，并取得了可喜的成绩。

1993 年底，榆林县政协《榆林文史资料》主编李云祯召集有关人员召开会议，研究编辑文史资料特辑——榆林小曲专辑的有关事宜。与会人员一致认为，榆林小曲研究小组罗新民、陈王兴、胡英杰等多年搜集整理的榆林小曲词曲稿基本成熟，拟以榆林文史资料第十三辑出一本榆林小曲专辑。专辑收录了 55 首榆林小曲，其中《姐妹拌嘴》《大顶嘴》《一连三》《五更鸟》是失传了的大调曲子。1994 年 2 月，《榆林文史资料第十三辑——榆林小曲专辑》正式出版，出版后得到了各界人士的一致好评，著名音乐理论研究专家乔建中欣慰地说：“可以说，它是自小曲形成以来第一本较丰富的选本。”

为了进一步发展榆林小曲，团结更多的小曲艺人，在王青等人的努力争取下，2005 年 9 月，榆林小曲研究会正式成立，王青任会长。

2005 年 11 月，王青等小曲艺人应邀赴北京、天津，先后在中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院进行表演。表演的曲目有：《绣荷包》《九连环》《小小船》《唤姣娘》《柳青娘》《掐蒜薹》等。王青等伴奏，梁梅、王艳等演唱。



（乔建中在榆林小曲晋京演唱会上主持节目）

几乎与此同时，陕北民歌研究专家霍向贵，在《榆林文史资料第十三辑——榆林小曲专辑》的基础上，又新增了一些小曲内容，编辑而成的一本《榆林小曲集》，并由陕西旅游出版社正式出版发行。

2006 年 6 月，榆林小曲入选国家级非物质文化遗产名录。2008 年 2 月，王青、林玉碧被中华人民共和国文化部命名为中国国家级非物质文化遗产项目榆林小曲代

表性传承人。2008年8月，叶万秀被选为榆林小曲省级传承人。同年，李天民、葛智、栗清秀、高文霞、梁梅被选为榆林小曲市级传承人。传承人的评定，不仅有利于榆林小曲更好地传承，同时也让榆林小曲有了更广阔的发展空间。

研究会的成立和国家级非遗申报的成功，极大地提升了榆林小曲的影响，推动了榆林小曲的发展。从2005年到2010年，小曲艺人连续五年参加了榆林市陕北民歌艺术节和民俗文化展演活动。2009年11月、2010年10月，王青和他的部分小曲艺人应邀参加了陕西省第二届、第三届旅游文化博览会。2011年9月，王青、叶万秀、石焕芳、王艳等参加了陕西省首届民间文化艺术节，榆林小曲《九连环》获第二届陕西省民间文艺山花奖金奖。同年10月，小曲艺人参加第二届陕西省社区文化节，获表演奖。

在王青的主持下，榆林小曲研究会积极开展演出活动，他们坚持深入基层，为群众演出，无论是在大型庆典活动中，还是在婚庆、庙会等场合，人们都能听小曲艺人精彩的演唱。据不完全统计，从2005年到2016年这十多年的时间里，他们共演出700多场次。

随着榆林小曲影响力的逐渐提升，影响面的逐渐扩大，一部传承与保护榆林小曲的集大成之作也将随之呼之欲出。还是榆阳区政协，他们不辱使命，经过多年的搜集、整理、编纂，《榆林文库·榆林小曲卷》终于在2015年12月由上海古籍出版社正式出版发行。

榆林小曲发展到现在，历经三百多年的历史，它的发展大致可分为建国前和建国后两个大的阶段，建国前多是自然传承，发展较慢，改变较少；建国后才得以长足的发展，并最终被确定为国家级非物质文化遗产，受到了应有的关注和保护。

第二章 榆林小曲的基本内容、成分及特征

有人把陕北民歌比作汪洋大海，而把榆林小曲比作汪洋大海中的一座孤岛。汪洋大海是无法用数量来计算的，而孤岛却可以用数量来计算。榆林小曲从产生到现在，虽然已有三百多年的历史，但流传下来的曲目却是十分有限的，截止目前，收集榆林小曲曲目比较全的集子有三本。一本是《榆林文史资料十三辑·榆林小曲专辑》（内部资料，1994），一本是《榆林小曲集》（陕西旅游出版社，2005），一本是《榆阳文库·榆林小曲卷》（上海古籍出版社，2015）。《榆林文史资料十三辑·榆林小曲专辑》共收录小曲 52 首，《榆林小曲集》共收录小曲 77 首，《榆阳文库·榆林小曲卷》收录传统选段 77 首，新编选段 6 首。可见，三百多年来，流传下来的榆林小曲仅有 80 首左右，而且，还有许多是同名异词或异曲，如《大顶嘴》（一）（二），《九连环》（一）（二）（三），《卖杂货》（一）（二）（三）等，如果再把这些同名异词异曲略去，真正流传下来的榆林小曲就是 55 首左右。

一、榆林小曲的内容

榆林小曲的内容，以反映城镇市民生活情趣者为多。具体来说，主要表现在以下几个方面。

一是描写离愁别怨、男情女爱的（28 首）。《日落西山》（姑娘盼情人，情人没有来，怨男子薄情），《日落黄昏》（女子夜寂寞，数更盼情人。情人到门下，女子喜相迎），《大送郎》（情人幽会，后又送别），《小放牛》（有戏剧因素，一牧童和一姑娘路中相遇，相互问答、调情），《一连三》（男女幽会，男人离开后，女人由相思而产生怨言），《九连环》（男人送女人一九连环，女人睹物思人），《进兰房》（女人思念丈夫或情人，最终盼来了意中人的归来），《纱窗外》（女孩外出，偶遇王侯公子，得相思病，请邻居王干妈给她说媒），《绣荷包》（女子思念丈夫，绣荷包以寄情思），《小小船》（纯抒情，叹野花虽香，但没有家花久长），《垂金扇》（姑娘到姐家，说表兄赠了她一把垂金扇），《洗菜心》（女子河边洗菜，丢了戒指，男子捡到戒指还给女子，女子设酒酬谢男子），《供月光》（女子望月思情人），《十杯酒》（男女二人一边饮酒，一边诉说恩爱之情），《叮当响》（描写女子和情人幽会时的情景），《夏日天长》（女子在家中绣花，见窗子上两只苍蝇交欢，有感而发），《睡眠迟》（男女幽会，天快亮了，女子害怕家人发现，催男子快走），《九杯酒》（女子与情人相别，难舍难分之情），《大女子要汉》（女子争取婚姻自由，最后找到了如意郎君，两人一起参加

生产劳动)，《送大哥》（女子送情人到不同地方的所见所感），《送情郎》（女子送情郎到大门的东南西北，叮嘱男子不要忘了她），《盼五更》（男女夜晚幽会），《走西口》（男子要走西口，女子来相送），《掐蒜薹》（男女隔墙相约，女子给男子留门，以便晚上幽会），《五更鸟》（夜里秋蝉、蛤蟆叫，惹得姑娘心烦意乱），《五更鼓》（男女相约并幽会），《谯楼初鼓咚》（男女幽会，情爱缠绵），《五哥放羊》（男子给主人家放羊，与主人家的女儿相爱）。



（叮当响 张晓梅剪）

二是反映茶肆酒楼、货郎挑夫的（3首）。《卖杂货》（男子卖杂货遇见女子，二人拌嘴、调情，互生爱慕之情），《下荆州》（男子卖货下荆州，爱上了一个女风流），《开茶馆》（一家人逃荒走西口，姑娘开了一家茶馆谋生）。

三是刻画青楼之恨、尼姑之苦的（5首）。《妓女告状》（女子从小被卖在了烟花楼，受尽凌辱，死后无人过问，只有向阎王哭诉），《尼姑难》（尼姑下山，遇见有钱人家的女子，心生羡慕，决心下山，不再做尼姑），《小尼姑》（小尼姑难耐寂寞，渴望爱情生活），《叹十声》（烟花女子叹自己的身世之苦，渴望能有一个幸福的家庭），《陈太爷上任》（写妓女刘翻身是如何被逼良为娼的）。



（小尼姑 张晓梅剪）

四是表现民俗风情、民间故事的（19首）。《喜千秋》（读书人喜中状元，并到各地去夸官），《姐妹拌嘴》（姐妹二人一边打秋千，一边嬉戏拌嘴），《大顶嘴》（写女儿要嫁人，与母亲的戏言），《小顶嘴》（女孩要求母亲给她找对象），《赐儿山》（姑嫂二人上赐儿山抽签、还愿），《大放风筝》（姐儿出门去踏青，一路顺风放风筝。一路风景看不够，还遇见几个小顽童），《小放风筝》（三月里来是清明，姐妹十人来踏青。一路走来一路放，十个风筝十个样），《梳油头》（女子梳洗打扮，买来丝钱绣花、做鞋），《小姑听床》（哥嫂新婚夜，小姑来听门。屋里的耍风流，屋外的难挣扎），《金钱莲花落》（姐妹二人到了北京城，遇见两个男子，表述了一些历史故事），《梁山泊与祝英台》（梁山泊与祝英台的爱情故事），《张生戏莺莺》（张生与莺莺的爱情故事），《八仙过海》（八仙的故事），《十二杯酒》（十二杯酒，表述了十二个历史人物及故事），《搭戏台》（家门前搭起了戏台，姑娘去看戏的情景），《偷红鞋》（男子溜到了邻居的家里，偷走了女主人的红鞋），《害娃娃》（女孩害娃娃，不同月份想吃不同的东西），《怀胎十月》（同上），《珍珠倒卷帘》（用十二个月，把十二个历史故事串连起来）。



（姐妹拌嘴 张晓梅剪）

《榆阳文库·榆林小曲卷》共收录了新编小曲 6 首。《桃花女》其实就是对汉乐府民歌《陌上桑》的一种改编，只是把歌中的罗敷变成了桃花女；《放风筝》不过是传统选段《大放风筝》的精简版；《怀乡》和《北斗情深》演唱的是榆阳区的历史文化和社会新貌；《情茫茫》写的是父母牵挂儿子，儿子却不思进取，入酒会、进赌场，让父母备感伤心；《柳青娘》写的是柳青娘与沈郎患难相交，沈郎成为富商后仍不忘柳青娘。

榆林小曲的唱词结构和民歌相似。多段连缀者甚多，篇幅大小差距很大，长段曲目有由几十段构成的，如《害娃娃》就有 40 段；而短小曲目仅有 4 段，如《供月光》。榆林小曲的唱词组段格式，主要有偶数与奇数之分，其中偶数使用较多的为四句组段，奇数使用较多的为三句组段。唱词的句式结构以七字句（二、二、三）为多，也有五言与杂言及没有一定规律的长短句结构成段的，如《进兰房》《姐妹拌嘴》。



（供月光 张晓梅剪）

二、榆林小曲形成的成分

傅惜华在《中国俗曲点集叙录》中指出：“明代俗文学中的时调小曲，承宋、元戏之余绪，发达极速，且达于最盛时期”。“降及清代，南北俗曲，余势犹盛，除旧调外，复出新声，竞茂一时”。时调小曲的题材广泛，内容庞杂，有不少朴素和优美之作，在南北方的广泛传唱中，不少被戏曲和曲艺吸收，有的作为曲牌使用，有的被改为其主要曲调，也有一些依然保留其基本面目在继续演唱。

曲艺的牌子曲这一类别中，像扬州清曲、湖北小曲、四川清音、广西文场等基本为明清以来的时调小曲加上地方音乐发展而成。扬州清曲是在元代散曲的基础上，吸收江浙一带的时调小曲于明代中叶形成，在清康熙、乾隆年间已达到全盛，并传到南方和北方的一些城市。它与明、清之际形成的祁阳小调，清嘉庆以后由江浙传入湖南形成的常德丝弦、传入广西形成的广西文场、传入江西形成的江西清音，以及四川清音和早期的湖北长阳南曲，山东琴书、安康曲子、兴和小曲等主要属于牌子曲类的曲艺，其曲牌、演唱形式、大都以扬琴为主加打击瓷碟的伴奏乐器，基本与榆林小曲相仿。

其中的扬州清曲，分单片和套曲的结构，不化妆、不说白、无表演的演出形式和发声用窄口（假嗓子）、阔口（本嗓子）的两种演唱技巧，与榆林小曲最为相似。

其中的湖南祁阳小调、陕西的安康曲子、内蒙的兴和小曲，则与榆林小曲更为

接近。祁阳小调的伴奏乐器与榆林小曲完全一样，曲目中有与榆林小曲相同的《十杯酒》《闹五更》《五更调》等；安康曲子结构中，曲牌联缀体的月背调和一个曲调套用多段歌曲的抒情叙事小段的正弓调以及曲目中的《十杯酒》《放风筝》等与榆林小曲的结构和曲目及伴奏乐器基本一样；兴和小曲中《放风筝》《喜千秋》《掐蒜薹》《小小船》《赐儿山》《卖杂货》等 50 多首曲目，大都与榆林小曲相同。



（赐儿山 张晓梅剪）

从以上比较可以看出，榆林小曲与江南和西北形成年代接近的典型曲艺品种的相似是十分明显的。清初的扬州，是曲艺发展的鼎盛时期和产生曲艺品种的中心，其扬州的评话、弹唱、清曲曲目繁多，人才辈出，且在大江南北广为传播。由此可见，康熙年谭吉璠任榆林同知时，从江南带来的曲艺艺人中，不单有说传奇者，无疑也有演唱牌子曲类的艺人，榆林小曲的基本形制正是源于此。而湖南的祁阳，不仅在明末清初就产生了祁阳小调，还在清嘉庆有了祁剧；安康在湖北的边缘，安康曲子的形成自然受两湖的影响；内蒙的兴和小曲则经考证“是左宗棠从湖南带来的”。（见《兴和县文史资料》第一辑《兴和小曲》）。由此又可见，同治年左宗棠及其部下刘厚基、刘松山带到西北的数万名湘淮军人及留榆军伎，对在榆林小曲形成过程中，纳入一定湘淮曲艺成分，产生了很大的影响。

此外，在榆林小曲中，除了有江南曲艺的成分外，还有一些原本就是民歌、小调或略有所加工。这些民歌和小调，既有榆林及西北一带的和江南一带的，也有流行于全国的。

榆林和陕北乃至西北地区的民歌小调，在现存榆林小曲中比重最大。如《掐蒜薹》等，原是陕北民歌，曲子较单薄，但榆林小曲中的《掐蒜薹》，歌词未变，曲调则更抒情缠绵。而《陈太爷上任》《怀胎十月》等都是根据榆林当地小调，经民间艺人编词加工而成。

源于江苏的民歌《茉莉花》在全国流行最广，此歌是否系宋代曲艺鼓子词中的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》之遗音，已无从考证，但这首民歌在传至榆林的传唱过程中，歌词加了一些衬字并增至七段，曲子主旋律未变，成为民歌与小曲味兼具的榆林小曲《张生戏莺莺》。另一首流行于江浙的《九连环》在长期演唱中已变为用几首民歌联接而成的《大九连环》，而流传至榆林的《九连环》则依然为原来的单段结构，只是在多段词的反复时曲调略有变化。而像榆林小曲中的《小小船》等曲目，其歌词中咏唱江南风貌的词句依然都保持原貌。

此外，流行于全国许多省份的《绣荷包》《小放牛》《放风筝》等民间小调，在榆林小曲中虽曲调有所变化，演唱改用榆林方言，但曲调优美抒情的特点依然一致。

三、榆林小曲的基本特征

小曲，是仅在榆林城内流行的一种独有的音乐品种，包括声乐和器乐两部分。通常所称的“榆林清唱曲”是指它的声乐部分而言，这一部分属坐唱曲艺。小曲的唱词字调、旋律音调、衬词、衬腔、曲式结构、节奏、旋法、演唱方法及伴奏等和陕北民歌、二人台等其他民间艺术品种是很不同的。

（一）小曲唱词字调与旋律音调的特点

小曲，叙事性较强，往往一个曲调要唱几十段词。

小曲唱词字调与旋律音调表述的程序和结构等方面虽互有联系，但各有规律。小曲纯用榆林城内方言演唱，故在其字调与音调上造成了特殊的风格。一种情况是字调对旋律起伏线状的制约。如“青”念“qing”，“安”念“nan”，“更”念“iing”，“哥”念“guo”“哟”有时念“iue”等。

（二）小曲衬词与衬腔的特点

衬词，是歌词中音乐表现意义重于文学表现意义的一种特殊成分；衬腔，则是旋律中运唱衬词的歌腔。

小曲中的衬词（主要是“哎”）、衬腔的运用非常广泛而突出。小曲的衬词，有

的是在行腔过程中加用的，但多数已独立使用了乐汇或乐句，而引起了唱腔结构的变化，如按结构形态，衬词大致可分为两种：

一般衬词，如《喜千秋》：

喜（呀）千（的）秋（哎），
喜（哎）鸟（的）站（哎）枝（哎）头（哎）；
打（啊）一杯喜（呀哎）酒（哇），
饮（呀）几（的）口（哎）……

再如《姐妹拌嘴》：

春（呀）景（的）天（哎），
景（啊）物（的）新（哎）鲜（哎）；
姐（呀）妹（的）双（哎）双（哎），
下（呀）花（的）园（哎），
在落阳荫（啊）院戏耍秋千（哎）……

从上面两例中看出，几乎是每个字后面，都加一个衬词。

重复衬词，如《放风筝》：

姐儿（哎哎哎），
无事去踩（哎哎）
青（哎哎哎）

姐儿我来在大门外（哎哎哎）

遇见几个小顽童（哎哎哎）

再如《日落西山》：

日落西山（哎哎哎哎哎），
海雾弥（哎哎哎哎哎哎）
漫（哎哎哎哎哎哎），
满天的星（哎哎哎嗨哎嗨哎嗨）斗
把灯点（哎哎哎哎哎）

许下个情人他在哪边（哎哎哎）

上面两个例子明显看出，重复衬词所占的比例是很大的。而有的曲目中的个别乐段，重复衬词都占了四分之三的篇幅，这就大大增加了衬腔的表现力。

小曲的衬腔，一般也归为两种情况。

前松后紧。前面的唱词排列紧凑，没有插入句；后面的唱词排列很松，因此，给衬腔的发挥留下了充分的余地。如《妓女告状》：

1=^bE $\frac{2}{4}$

稍慢

$\overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \quad 2 \quad 5 \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{6}{\underset{6}{7}} \overset{6}{\underset{6}{5}} \quad 2(5) \quad | \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \overset{6}{\underset{6}{7}} \overset{6}{\underset{6}{5}} \overset{4}{\underset{4}{1}} \overset{4}{\underset{4}{2}} \quad | \quad \overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \overset{4}{\underset{4}{5}} \quad 5(65) \quad |$

初 一 十 五 庙 门(的个)开,

$4 \quad \underline{4} \quad \underline{5} \quad \overset{1}{\underset{1}{1}} \overset{1}{\underset{1}{6}} \quad | \quad \overset{5}{\underset{5}{5}} \overset{6}{\underset{6}{7}} \overset{6}{\underset{6}{5}} \overset{3}{\underset{3}{2}} \quad 2(5) \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad 2(12) \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad \overset{1}{\underset{1}{3}} \overset{2}{\underset{2}{2}} \overset{1}{\underset{1}{1}} \quad |$

(哪啊啊 咿儿 哟 哎 哎) 牛头 (的) 马面 (哎呀么

$\underline{2321} \quad \underline{1} \quad \underline{25} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad \overset{6}{\underset{6}{6}} \quad \underline{5} \quad ||: \quad \underline{1612} \quad \underline{5} \quad \underline{1} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \overset{v}{5} \quad |$

哎 哟 哎 哟 哎 两 边(的个) 排 (哎

$\underline{1} \quad \underline{6} \quad \underline{4} \quad \underline{4} \quad \underline{2116} \quad | \quad \underline{5} \quad \quad \underline{5(5)} \quad ||$

哪啊啊 咿儿 哟)。

全曲十四小节，两句唱词。第一句只用了四小节，而第二句占用了十小节，其中第五、第六及最后四小节本属过门，而艺人们巧妙地加入衬词演唱，更增加了歌曲的哀叹性。

前松后紧。此种衬腔，多在欢快的曲调中运用。如《放风筝》《九连环》等，它虽不及前一种用得普遍，但亦很有特点。如《放风筝》：

1=^bE $\frac{2}{4}$

$\dot{1}$ - | $\underline{3\ 5}$ $\underline{2\ 2\ 3}$ | $\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 5}$ - | $\underline{5\ 0}$ 0 |

姐 儿(哎哎哎哎 哎 哎 哎

0 0 | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 6}$ $\underline{5\ 6}$ | $\dot{1}\ (\overset{3}{5})\ \underline{\dot{3}\ \dot{3}\ 2}$ | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ - |

哎哎 哎哎 哎) 无 事

$\underline{\dot{1}\ 0}$ 0 | 0 $\overset{3}{0}$ 0 | $\frac{3}{4}\ \underline{\dot{1}\ 0\ 2}$ $\overset{5}{\underline{\dot{3}\ 2}}$ $\underline{5\ 0}$ | $\frac{2}{4}\ \underline{\dot{3}\ 2}$ $\underline{2\ \dot{2}\ \dot{1}}$ |

去

踩哎

哎

$\underline{6\ \dot{1}\ 6}$ 5 | $\dot{1}\ 6$ $\underline{6\ 6\ 5}$ | $\underline{3\ 5\ 3}$ $\underline{2\ 3\ 2\ 3}$ | $\underline{5\ 6\ 6}$ $\underline{5\ 5}$ - |

哎哎 哎) 青 (哎哎 哎哎 哎哎哎 哎哎哎 哎)

$\underline{5\ 0}$ 0 | 0 $\overset{4}{0}$ 0 | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}}$ $\underline{0\ 3}$ | $\underline{5\ (5\ 6\ 5\ 1)}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}}$ $\underline{0\ 3}$ |

手(啊) 拿着,

纸(啊) 糊

$\underline{5\ (5\ 6\ 5\ 1)}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}}$ $\underline{0\ 3}$ | $\underline{5\ (5\ 6\ 5\ 1)}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 2}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{3}\ 2}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ (6)}$ |

的, 面(哎) 粘的, 上 画 着

$\underline{\dot{1}\ \dot{1}}$ $\underline{0\ 3}$ | $\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 6\ 5\ 3}$ | $\underline{5\ 2}$ $\underline{2\ 3}$ | $\underline{5\ 5\ 3}$ 5 | $\overset{5}{\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 6}}$ $\underline{\dot{1}\ (2)}$ |

五 彩 (哎哎 哟哟是) 蝴蝶 (上) 花(啊) 风

$\underline{3\ 2}$ 5 | $\underline{\dot{1}\ 3}$ $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ 1\ 2\ 5\ 3\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ $\overset{5}{\underline{\dot{6}}}$ 1 | 1 - | $\underline{1\ 0\ 0}$ |

(哎哎 哎) 箏(哎 哎 哎哎 哎哎哎哎 哎哎 哎哎)。

(三) 曲式结构的特点

小曲的结构体式, 可分为“联唱”和“小曲”两类。

联唱, 就是将一些不同的民歌或(乐段)联结而成的音乐结构整体, 有两段体、三段体和多段体三种。而三段(类似于 A+B+A)较多, 艺人们称“两头忙”。在联唱中间, 有时因词式的变换音域的扩展而出现整段的移调, 一般都转到上属调, 而后转回原调。这主要是由于乐器(扬琴)限制所致。如《赐儿山》:

[引奏]

[前两头忙]

$\hat{3}$ - | $\hat{2}$ - | 5 5 | $\hat{1}$ - | $\underline{\underline{55\hat{1}}}$ $\underline{\underline{32}}$ |

夏 景

$\underline{\underline{5^{\flat}6}}$ $\underline{\underline{532}}$ | $\underline{\underline{1\hat{1}}}$ ($\underline{\underline{5}}$ | $\underline{\underline{5\hat{1}6}}$ $\underline{\underline{532}}$ | $\frac{3}{4}$ $\underline{\underline{11\hat{6}}}$ $\underline{\underline{1115}}$) | $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{55\hat{1}}}$ $\underline{\underline{165}}$ |

天

开 放

$\underline{\underline{35}}$ $\underline{\underline{532}}$ | $\frac{3}{4}$ $\underline{\underline{127\hat{7}0}}$ | $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{5\hat{1}6}}$ $\underline{\underline{553}}$ | $\underline{\underline{233}}$ 2 | 2 $\underline{\underline{20}}$ |

红 (哎 哎哎哎) 莲 (哎哎 哎哎 哎),

($\underline{\underline{225}}$ $\underline{\underline{233}}$ | $\underline{\underline{211}}$ $\underline{\underline{2553}}$ | $\underline{\underline{223}}$ $\underline{\underline{25}}$) | $\underline{\underline{55}}$ $\underline{\underline{5\hat{1}5}}$ | $\underline{\underline{16}}$ $\underline{\underline{553}}$ |

姑(哇) 嫂 二 (哎哎

$\underline{\underline{2321}}$ $\underline{\underline{65}}$ | $\underline{\underline{1\hat{1}}}$ ($\underline{\underline{25}}$ | $\underline{\underline{65}}$ $\underline{\underline{116}}$ | $\underline{\underline{111}}$ $\underline{\underline{15}}$) | $\underline{\underline{55}}$ $\underline{\underline{32}}$ |

哎哎哎哎 哎哎) 人

要 上

5 $\widehat{7.2}$ | 3 - | $\widehat{5.5}$ $\widehat{3.5}$ | $\widehat{5.5}$ $\widehat{2.5(2.1)}$ | $\widehat{6.1}$ $\widehat{6.1}$ $\widehat{2.5}$ |
 赐 儿 山, 因为 (哪) 烧 香 去把(个)愿
 52 $\widehat{5.3}$ | $\widehat{3}^{\widehat{3-}}$ | $\widehat{2}$ - | 5 5 | $\widehat{1}$ - :||

还 (哎哎哎)

$\widehat{7.7}$ $\widehat{7.7}$ | $\widehat{6.7}$ $\widehat{6.5}^{\vee}$ | 7 $\widehat{6.5}$ | 7 $\widehat{6.5}$ | $\widehat{6.6}$ $\widehat{0.5}$ |
 清 晨(价) 起 来 (得儿 来巴 得儿 来巴) 忙 梳
 $\widehat{6(6.6)}$ $\widehat{6.5.5}$ | $\widehat{6(6.6)}$ $\widehat{6.5.5}$ | $\widehat{6.1}$ $\widehat{6}$ | $\widehat{6}$ $\widehat{6.0}$ | $\widehat{6(6.6)}$ $\widehat{6.6.6}$ |
 洗, (哎哟哎 哎哟噢 哎哟哎),

$\widehat{6.1}$ $\widehat{1.6.5}$ | 35 $\widehat{6.1}$ | $\widehat{6.6.6}$ $\widehat{6.5}$ | $\widehat{5.5.5}$ (5)6 | $\widehat{1(1.1)}$ $\widehat{1(6)}$ |

采一 枝 鲜 花

5 5 $\widehat{1.1.6}$ | $\widehat{5.5.3}$ $\widehat{2(5)}$ | $\widehat{5.5}$ (5)2 | $\widehat{5.5.3}$ $\widehat{2.1}$ | $\widehat{2.5.3}$ $\widehat{2.3.2.1}$ |
 (呀么 咿得儿 哟) 鬓 角 压(哟 来巴 哎哎 哟哎嗨
 $\widehat{6}$ $\widehat{6.0}$ | $\widehat{(5.1)}$ $\widehat{2.3.2.1}$ | $\widehat{6.1}$ $\widehat{6.5}$ | $\widehat{5.1}$ $\widehat{2.3.2.1}$ | $\widehat{6.1}$ $\widehat{6.5}$ |
 哟

$\widehat{5.1}$ $\widehat{2.5}$ | $\widehat{5.5}$ $\widehat{5.3.2}$ | $\widehat{1.2}$ 3 | $\widehat{6.1}$ $\widehat{1.5}$ | $\widehat{6.1}$ $\widehat{1.5}$ |

[后两头忙] 转快

$\widehat{6.0}$ $\widehat{6.5}$:|| 5 $\widehat{3.2}$ | 5 $\widehat{5.1}$ | $\frac{3}{4}$ $\widehat{5.6}$ $\widehat{1(1.1)}$ $\widehat{1.5}$ | $\widehat{5.1.6}$ $\widehat{5.3.2}$ $\widehat{1.6}$ |

烧 香 已 毕 (哎哎哎)

$\frac{2}{4}$ $\widehat{1.1.1}$ $\widehat{1.5}$ | $\widehat{5.5}$ $\widehat{1.6.5}$ | $\widehat{3.5}$ $\widehat{5.3.2}$ | $\frac{3}{4}$ $\widehat{1.2}$ $\widehat{7.7.0}$ | $\frac{2}{4}$ $\widehat{5.1.6}$ $\widehat{5.3}$ |

抽(啊) 身 起 (哎哎哎 哎哎哎) 起 (哎哎

$\widehat{2.3.3}$ $\widehat{2}$ | $\widehat{2}$ $\widehat{2.0}$ | $\widehat{(2.3.3)}$ $\widehat{2.1.1}$ | $\frac{3}{4}$ $\widehat{2.5.5.3}$ $\widehat{2.3.3}$ $\widehat{2.5}$ | $\frac{2}{4}$ $\widehat{5.3}$ $\widehat{5.5}$ |

哎哎 哎)

二姑 娘

3 5 5 6 | 6 5 5 5 | 1 5 5 | 2 3 2 1 6 5 | 1 10 |

你把 那 双抓髻 孩 (哎哎 哎哎哎哎 哎哎)儿

(6.5 11.6 | 111 15) | 55 32 | 5 7 2 | 3 - |

拴 (呀) 拴 红 线

$\frac{1}{4}$ 3 5 | 3 5 | 3 5 | 0 | 0 1 $\frac{2}{4}$ 6 1 6 5 6 1 | 6 1 20 |

假如 还我 有灵 有 应, 年 年 许下 一把 香

慢 52 5 3 | 3 - ||

钱 (哎哎哎)

联唱在所有小曲中占有很大比例，其中《放风筝》《姐妹拌嘴》《大顶嘴》等可以作为代表。联唱中主要曲牌是各地的民歌，其中陕北民歌占多数，如《洗菜心》《小姑听床》等。



(小姑听床 张晓梅剪)

小曲是指一些单个的民歌，其曲式和歌词的基本结构与其他地方的民歌小调大致相同，一般都较短小。如《九连环》《妓女告状》《绣荷包》《十二杯酒》《掐蒜薹》《十月怀胎》《偷红鞋》等。有的每段由四句组成，有的每段只有上、下两句。

如《绣荷包》(上、下句结构)：

$\dot{1} \ 5 \quad \dot{1} \ \dot{1} \mid \overbrace{5 \dot{1} \overset{5}{\curvearrowright} 6 5} \ 4 \ (4) 5 \mid \dot{1} \ 5 \ 6 \ 5 \ \underline{2 5} \mid \overbrace{1 \ 1 \ 6 \ 5} \mid$

一 绣一只船 绣在了 江中 来,

$\parallel: \underline{2 \ 5 \ 5 \ \dot{1}} \mid \overbrace{5 \overset{7}{\curvearrowright} 6 5} \ \underline{2 5 3 2} \mid \underline{1 \ 2 \ 5 \ 3} \ \underline{2 \ 6 \ 1 \ 6} \mid \overbrace{5 \ 5 \ 0} \parallel$

把 一 个 艖 公 绣 在 船 舱 站。

小曲都有引奏、尾声、过门，在联唱中过门的使用是很多的，而小曲的引奏，在其所有曲牌中都是通用的。它和曲式结构本身并无多大关系。

(四) 小曲的旋法特点

小曲，在音乐上由于承袭了南方的城市小调，并吸收了陕北民歌、语言等特点，加上其独特的演唱方法及伴奏，使人们听来既有南方江浙音乐的委婉细腻、纤巧优美的特点，又有陕北高原粗犷奔放、欢快明朗的特点。因此，形成了它别树一帜异乡情调的独特风格。

江苏	$\overbrace{3 \ 2 \ 3 \ 5} \ \overbrace{6 \ 5 \ \dot{1} \ 6} \mid \overbrace{5 \ 3 \ 5 \ 6} \mid$
	好 一 朵 茉 莉 花,
榆林	$\overbrace{5 \ 3 \ 5} \ \overbrace{6 \ 6 \ \dot{1}} \mid \overbrace{5 \ 5 \ 3 \ 2} \mid$
	好 一 朵 鲜 花,

江苏	$\underline{\dot{1} \ 2 \ 3} \ \underline{2 \ \dot{1} \ 6} \mid 5 \ - \mid \overbrace{5 \ 3} \ \overbrace{5 \ 6} \mid$
	好 一 朵 茉 莉 花, 满 园
榆林	$\underline{5 \ 5 \ 3 \ 5} \ \underline{6 \ 6 \ \dot{1}} \mid \overbrace{5 \ 5 \ (3 \ 2)} \mid \underline{3 \ 5} \ \underline{5 \ \dot{1}} \mid$
	好 一 朵 鲜 花, 满 园 的

江苏	$\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{1} 6 \dot{5} 5 2 \dot{3} 5 3 2 \dot{1} 6 \dot{1} \cdot $
	花 草 香也香 不过它，
榆林	$\dot{6} \dot{1} 6 \dot{5} 3 2 \overset{1}{\dot{3}} 5 \dot{5} 3 2 \overset{6}{\dot{1}} \dot{1} 6 \dot{1} (\dot{5}) $
	花 儿 赛呀 赛不过 它，
江苏	$\dot{3} 2 \dot{1} 2 \cdot \dot{3} \dot{5} 6 \dot{1} 6 \dot{5} \dot{5} 3 2$
	我 有 心 采 一 朵 戴，
榆林	$\dot{5} \dot{5} \dot{1} 2 (\dot{5}) \dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{1} \dot{5} 3 2 3 5$
	我 有 心 采 一 枝 呀
江苏	$\dot{3} \dot{5} 3 2 \dot{1} 2 6 \dot{1} 2 \cdot \dot{3} \dot{1} 2 \dot{1} 6 \dot{1} 6 \dot{5} \cdot $
	看 花 的 人 儿 要 将 我 骂。
榆林	$\dot{1} \dot{3} 2 \dot{3} \dot{6} \dot{1} 6 \dot{6} \dot{1} 2 \dot{5} 3 2 \dot{1} 2 \dot{1} 6 \dot{5} \dot{5} \dot{5} (\dot{5}) $
	恐 害 怕 看 花 人 骂 (哎嗨哎嗨呀)。

上面两个曲调均为四句体乐段，落音间相同（四句落音分别为徵、宫【低音】、羽、徵【低音】）。从旋法看，小曲因字调而引起的字前装饰（绰、注及顿音）较多，旋律起伏较大，突出了北方色彩。

其次，在小曲中很少发现有附点，它的调式和节拍游移现象并不很多，然而，由于它旋律音调和节奏变化形态的多样，润腔、衬词、衬腔的变化手法较丰富，加上乐器的伴奏，因而表现力还是很强的。

小曲的调式有徵、宫、羽、商四种，而徵调式为多。约占整个小曲的百分之八十以上。

（五）小曲演唱形式和演唱方法的特点

榆林小曲的演唱形式既可一人单唱，也可两人对唱，既可坐唱也可站唱。演唱时不化妆、不表演、间有对白，故有“榆林清唱曲”的别称。小曲形成至今，演

唱只在城内进行，从不涉足城外。城内又以前街、后街的活动最为频繁。这种演唱形式历来是自我娱乐的，室内院落均可进行，没有固定的演唱场合。茶余饭后，艺人们相约为伴，带上自己的乐器，前往参加演唱。城内年纪稍长的居民，大都能唱上一两段，没有职业班社和职业艺人。

除了自娱性质的演唱活动外，长期以来，它和当地的民俗产生了密切的联系，四时八节、婚丧嫁娶、生辰寿诞、喜庆节日都要约请小曲艺人到家演唱。在这种场合，有时艺人自献技艺，有时主家点曲。关于点曲，民间还有这样一句约定俗成的说法：一闻勾调尽开颜，上场先点《九连环》，无《绣荷包》不成班。

榆林小曲演唱时必须要有伴奏，演唱者都是乐队成员。一人演唱时，兼敲击瓷碟；对唱时，另一人由乐队其他成员兼任。乐队在榆林小曲中的作用，如艺人们所说：“有了唱家没耍家（演奏乐器的），唱不成；有了耍家没唱家，照样耍。”，说明榆林小曲中的乐器曲牌是可以独立演奏的。因此，榆林小曲还有“公子玩”的别称。

一般演唱活动，大都先由乐队奏一两首器乐曲牌，艺人们把这叫做耍牌子、耍曲子。在耍完曲牌后，先唱小调，然后再唱大调。

小曲几种常用装饰演唱方法，例如：

滑音： $\overset{\frown}{4}\overset{\frown}{4}\overset{\frown}{4}$ 倚音： $\overset{\frown}{\overset{3}{5}}\overset{\frown}{\overset{3}{5}}\overset{\frown}{1}\overset{\frown}{5}$ 顿音： $\overset{\frown}{5}\overset{\frown}{5}\overset{\frown}{5}$ $\overset{\frown}{2}\overset{\frown}{2}\overset{\frown}{0}$
哎 哎哎哎 哎 哎

它的每个音符都要唱得很清晰，尤其是在句末或长音里很注意强调顿音的表现。以上几种装饰性演唱方法，并不单独使用，而是在每一首曲子中都普遍运用。如《卖杂货》：

6 6¹ 3 5 | i 7 6 5 | 66¹ 3 35 | 6¹6 6(5) |

离别 (哎哎) 家乡 (哎哎) 五(哟) 柳 村,

3 7¹6 5 6 5 3 | 22 32 2·3 | 5 5¹3(3)2 | 5 5¹3(3)2 |

到 处 碰 见 人, 飘 洋 过 海

5 1 1 2 | 3¹3¹3¹3 0 2 | 1 2 3 5 2 3 2 1 | 6 6(5) |

卖(哎) 杂 货 卖 货 是 营 生

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

(呀 什 咿得儿月哟哎嗨哎嗨) 卖 货 渡 光 阴。

小曲演唱方面还有一个规律, 几乎每一首曲子都是由慢——渐快——快——突慢, 重复末句结束在一个短音上。

(六) 小曲唱词的特点

小曲唱词的内容, 多是反映市民生活的, 尤以表现风花雪月、男女爱情及女子思春的较多, 其词绝大多数没有具体的人物。如《日落西山》开头的一段唱词:

日落西山,

海雾弥漫,

满天的星斗把灯点,

许下个情人他在哪边?

小曲的唱词结构严谨缜密, 辞藻华丽, 含蓄雅致, 也是很讲究平仄辙韵的。如

《日落黄昏》中的几段唱词:

何处与人闲嗑牙,

望穿秋水不见回家,

快快回来吧,

奴与你捧香茶,

咱二人拉上两句知心话。

窗外边薰风阵阵乱刮,

对对飞蛾扑落灯花,

潸潸泪如麻，
湮湿香罗帕，
手拿上红绣鞋儿占鬼卦。

.....



（日落黄昏 张晓梅剪）

从大多小曲的韵脚、辞藻的讲究上看，很像是出自文人学士之手。应该指出的是，有些唱词内容上存在一些不大健康的成分。如《大送郎》《垂金扇》《小姑听床》《五更鼓》等。

（七）小曲的伴奏特点

榆林小曲所用的伴奏乐器，有扬琴、琵琶、筝、三弦等四件弹拨乐器和一把京胡，目前也加一把二胡。打击乐只有一个碟子。乐队的主要任务除伴奏外，还担负一些对白。

扬琴。最早用的是两排码子（艺人称十音琴、蝴蝶琴），使用响铜丝弦，系主奏旋律的乐器（亦称指挥乐器），曲子的起、落和速度、力度均由它来掌握。其演奏方法主要是单音、双击（即节奏型）等两种。

琵琶。用檀香木制成，为四相十三品，尺寸比现在用的略小，分量也轻，里面装有一小弹簧。定弦为 a、b、e、d 四个音。演奏时没有轮指等较复杂的技巧，主要弹旋律。这可能是演奏者大指、食指、中指上套三个拨子所致。

筝（即秦筝）。取材于桐木制成，共十四根弦（有的在外面加了一根定的很低的

缠铜弦，备作模仿锣鼓效果用），装配全用丝弦。常定由开始的D（E）五声音阶。箏在小曲伴奏里属色彩乐器。弹奏方法简单，在大指、食指、中指上戴着义爪（用老鹰膀子骨制成），弹其骨干音（多数为每拍的第一音）。所用指法主要是八度小撮与大指下行刮奏（俗称古鲁子）。左手的作用，是负责一些轻微的滑音、颤音和4、7两音的控制。

三弦。小曲乐队用的是大三弦，属低音乐器。内膛比现在的大三弦大，杆子里面也装有弹簧，而杆子比现在的短一点。用的都是丝弦，即：子弦、二弦、老弦。它的弦和山西梆子、西河大鼓一样，为G（So）、A（La）、E（Mi）三个音。三弦演奏的特点表现在节奏上（俗称节奏乐器）。其弹奏方法较简单，不戴指甲，只用一只毛笔杆或杏壳（俗称拨子）。

京胡。同现在京剧里的相似，定弦为So、Re弦。其演奏方法是只用左手食指、中指、和无名指三个指，用指甲向外顶，类似马头琴的指法。主要拉奏精简的曲调（俗称硬字）。目前，也加一把二胡，定弦同京胡。

打击乐。只有一个瓷碟子和两根筷子。小曲的调并不固定，根据演唱者的嗓子高低来确定，一般以D或以E为合适。



第三章 榆林小曲的音乐形态

明清时期的俗曲就已经具有了说唱故事的基础，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。明清俗曲大致分为三个发展阶段：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，在这个基础上才孕育产生了众多曲种和地方小曲。

一、榆林小曲的音乐

（一）榆林小曲的唱腔

榆林小曲的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。

大调是指篇幅长，情节比较复杂的叙事体曲子，又分为三种情况：其一，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；其二，两个或两个以上完全不同的曲牌联缀在一起，即曲牌联缀式；其三，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）榆林小曲的器乐曲牌

榆林小曲的器乐曲牌来源于四个方面：一是小曲的传统曲牌；二是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；三是吸收当地民歌作为器乐曲牌，保留原民歌名称；四是吸收当地戏曲曲牌作为小曲曲牌，名称仍保留原曲牌名称。

榆林小曲结构工整严谨，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）榆林小曲的曲调来源

榆林小曲的曲调来源主要有：一是明清俗曲，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。二是陕北当地民歌，其中又包含较早被吸收到小曲中的当地民歌。如《陈太爷上任》）和解放后吸收的丁喜才演唱的部分曲目。

谱例：榆林小曲《陈太爷上任》



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）榆林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，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。

谱例：《洗菜心》

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：《卖杂货》



歌词：

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，(呀是呀得几月哟哎哎) 无有比她强。

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，(呀是呀得几月哟哎哎) 金子黄生生。

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，(呀是呀得几月哟哎哎) 脸蛋果子红……

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。第八、九小节是在第七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：《五哥放羊》（榆林小曲）

正月（的）里正月正（啊），正月十五（这）五枝上红打（啊），红打（那个）花打（哎）夫（啊）门外，单等那（哎哎）五（啊的的）哥哥上工的来，（哎哟 噢噢 哎哟 噢 哎哟 哎哟哟 哟）单等那（的个）五（哟哎的个）哥哥上工（的）来。

歌词：

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。

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。

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……

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：《妓女告状》（一）（榆林小曲）



歌词：

阎王爷打坐森（哟）罗（的）殿，（那哈哟儿哟哎）二鬼（的）手拿（哎呀么哎哟哎哟）勾魂（的个）牌（哎哎那哈哟儿哟）。

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（哎哎那哈哟儿哟）……

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，第二句第七、八小节是对第六小节的变化重复，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。

谱例：《妓女告状》（二）（榆林小曲）



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，第十一小节是对第五小节的移位，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。

谱例：《妓女告状》（三）（榆林小曲）



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。

谱例：《妓女告状》(四)(榆林小曲)

结构为结构为不对称两句体：A(4)+ A1(6) +(4)，第一句建立在对 sol-la-sol-re-sol 强调的基础上，第二句第七至十一小节建立在对第七小节 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：《十杯酒》（榆林小曲）

歌词：

双手挽起小郎（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。

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。

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……

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，第二句则变得紧凑，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(2+2+3)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形态，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得淋漓尽致，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。

二、榆林小曲音乐形态比较研究

（一）榆林小曲与明清俗曲

1. 榆林小曲与明清俗曲在诸多方面的相似性及延续性

发展脉络的传承性与相似性。明代在继承元代散曲、小令和套曲的基础上，出现一种与传统歌谣及山歌不同的俗曲，时称“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色彩，形式上也比较多样。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，在发展的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，同时又结合当地民歌的演唱特点（如滑音的演唱），使其具有新的风格。这与明清时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。明清俗曲向前发展的原因是多样的，最终导致了俗曲具有影响我国现今诸多音乐传统品种的属性和特点。

伴奏乐器方面看。据成书于清代乾隆末年李斗著《扬州画舫录》卷十一载：“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌”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、琥珀（也叫虎拨思、挥不似）和扬琴外，还有梅笛和箫管，而后伴奏乐器主要有扬琴（原为十四音钢弦）、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年代后改用三排码变音新式琴、大鼓子三弦、四相十三品琵琶。不知何时虎拨思失传，笛和箫都不用了，成为纯丝弦乐队，乐器音色搭配很协调，为小曲的演唱起到了恰当的烘托作用。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。

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】【唤姣娘】【急毛猴】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，这些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。

2. 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，下面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。

明清俗曲【绣荷包】与榆林小曲《绣荷包》。

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考证【绣荷包】是清代中叶民间最流行的时调小曲。

谱例：《绣荷包》（湖广腔）



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。十一段歌词，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”发花韵；第二段用“丢”“头”“绣”“留”由求韵；第三段用“栽”“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：《绣荷包》（榆林小曲）



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，节奏精炼，旋律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、陕北民歌都有这个曲调。

谱例：《绣荷包》（山西民歌）



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。

明清俗曲《叹五更》与榆林小曲《叹五更》。

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所著的《万历野获编》。编成于清代嘉庆甲文、刊行于道光八年，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》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：《叹五更》（【银纽丝】调）



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。全曲五句的结构中形成起、承、转、合的变化逻辑，发生在第四句的“转”，使乐句呼应关系中出现色彩性关系，全曲节奏统一。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。

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：《盼五更》（一）



谱例：《盼五更》（二）



这两首《盼五更》属同源变体，结构相同，都是不对称四句体： $A(2+2)+A1(2+2)+A2(2+2)+A3(1+2+2)$ ，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，前例更为活泼。

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。

（二）榆林小曲与陕北民歌

1. 清末吸收了当地民间音乐的小曲与陕北民歌的比较

谱例：《进兰房》（榆林小曲）

吴春兰 演唱
石 井 记谱

进兰房

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，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”“哼”“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：《进兰房》（陕北民歌）



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。民歌中去了小曲中间插的乐器伴奏，演唱时一贯到底。

谱例：《十月怀胎》（榆林小曲）



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：《十月怀胎》（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（转位即同度）关系，通过对照二者除了结束的最后两个乐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乐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。

2. 民国至 20 世纪 50 年代的小曲与同名民歌之比较

谱例：《掐蒜薹》（榆林小曲）



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：《掐蒜薹》（陕北民歌）



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。

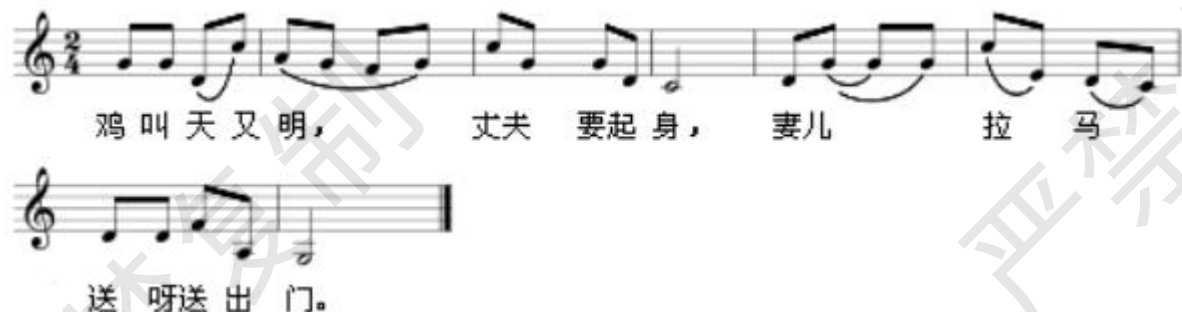
谱例：《绣荷包》（一）（陕北民歌）



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：《绣荷包》（二）（陕北民歌）



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进行，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）与小曲属于同源变体。

谱例：《走西口》（一）（榆林小曲）



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，第九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。

谱例：《走西口》（二）（榆林小曲）



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。第六、七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：《走西口》（一）（陕北民歌）

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，第十一小节“口”字，第十四小节“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。

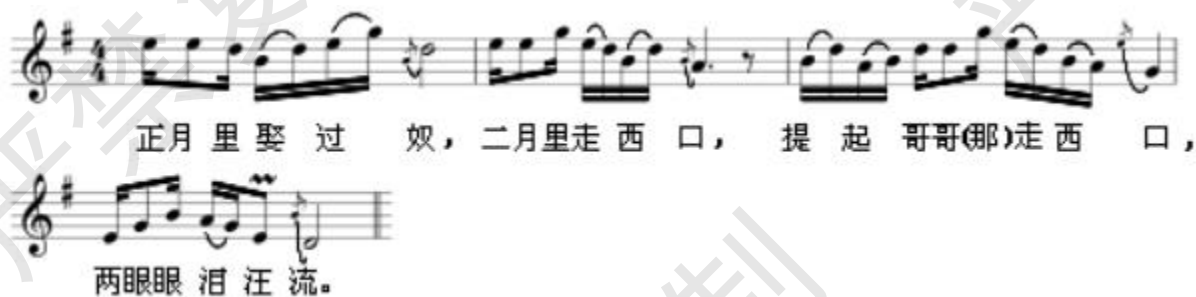
谱例：《走西口》（二）（陕北民歌）



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：《走西口》（三）（陕北民歌）



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，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：《走西口》（四）（陕北民歌）



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。

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

三、榆林小曲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，是一部小百科全书。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：《茉莉花》（江苏民歌）



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：《张生戏莺莺》（榆林小曲）



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。



（张生戏莺莺 张晓梅剪）

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：《鲜花调》



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。

第四章 榆林小曲的演唱技巧

榆林小曲形成至今，演唱只在榆林城内，从不涉足城外。这种演唱形式历来以自我娱乐为目的，室内院落均可进行，没有固定的演出场合。除了自娱性质的演出活动外。榆林城内老百姓逢四时八节、婚丧嫁娶、生辰寿诞、喜庆节日都有请小曲艺人到家演唱的习俗。小曲的演唱形式简单、轻便、灵活，不化妆，也没有道具，但演唱必须有伴奏，而且要求乐器齐全。演唱者也都是乐队成员。一人演时，兼敲击瓷碟。对唱时，另一人由乐队其他成员兼任。榆林小曲的一般演唱活动，大都先由乐队奏一两首器乐曲牌。然后开始唱小调。小调唱完后，稍事休息，喝喝茶，吃些点心，听者、唱者拉话、议论、招呼，待气氛融洽轻松后，开始演唱大调，大调唱完，一场演出就告结束。

榆林小曲从风格上看可分为两个部分：1、具有鲜明江南风格特色的曲目，如《张生戏莺莺》《放风筝》《妓女告状》等，这是榆林小曲的主要部分。2、具有西北风韵和陕北黄土高原风格特色的曲目，如《掐蒜薹》《五哥放羊》等，这是该歌种对陕北民歌的吸收和融汇。榆林小曲的曲调多平稳级进，其总体风格具有优美抒情、纤巧细腻、委婉缠绵的艺术特点。

榆林小曲主要是一种坐唱性质的演唱，范围较小，所以不像陕北信天游的演唱高亢、粗犷、豪放。旧时，榆林小曲的演唱纯系男性，并以独唱或自弹自唱而世代沿袭。男声唱女角唱段时，便以假声模仿。近几十年来，已打破了旧制，出现了男女对唱或男女声均可独唱的新形式。

一、榆林小曲的基本演唱方法

1、高腔唱法，也就是假声唱法。过去，榆林小曲中男声唱女角唱段时，常以假声来模拟女声。用的是假声假唱。榆林小曲中的大调，一般是有情节的叙事体曲目，既然是叙事体，故事中就会有各种角色，不同的角色自然会用不同的音色来表现。从现存的曲目看，榆林小曲中描写离愁别怨，男欢女爱之作品有较大比例，所以小姐、丫环等角色，都用纯假声演唱。由于榆林小曲在演唱时，一般不化妆、不表演，因而只靠声音的变化来塑造人物形象。

2、真假声结合唱法。近几十年来，榆林小曲的演唱已打破了旧制。出现了男女

对唱或男、女声均可独唱的形式。榆林小曲的内容基本上体现了市民阶层的各种生活侧面，具有浓郁的里巷之曲的特点。在语言风格和语言结构上既有一般文人的遣词用字，又有当地的方言土语，这是在其他歌唱类民间艺术中较为少见的。所以现在榆林小曲的演唱大多是真假声结合的唱法，只是真假声使用的比例有所不同，男声用假声假唱，女声用真声多一些。另外，榆林小曲中八度以上的大跳也较常见，这种较大跨度的演唱只有用真假声结合的唱法才能使声音听起来连贯统一。有些小曲的假声使用只是为了达到润腔的效果，一般只用在个别音上的小假音。另外，榆林小曲中的《九连环》《五更鸟》等曲目要以明亮、通畅、甜美、水灵的小管音色演唱，只有真假声结合才能达到理想的艺术效果。

3、滑音唱法。大凡委婉、缠绵、纤巧、细腻、优美抒情的民歌都不可避免地要使用滑音、颤音来营造气氛和突出风格。榆林小曲中的滑音有上滑音和下滑音两种，如《九连环》中“情人的（哟哎）送奴一个九连环”，其中“哟哎”用一个下滑音，既符合语气，又把姑娘得到情人送的九连环时的那种喜悦、欢快、羞涩的心情表现得淋漓尽致；后半段“割呀是割不断”使用了一个上滑音，此处是一个中音 sol（小字一组）到低音 la（小字组）的九度大跳，按理应作下滑音处理，但此处却用了上滑音的演唱处理，打破了前面重复平静的语气，强调了“割不断”的思绪和“爱之深”的痛彻。

4、颤音唱法。榆林小曲中的颤音大多时值较短，有从主音向上进行二度的颤音，也有从主音向下进行二度的颤音。如《五更鸟》第一句“一更一点正好意思眠”两种颤法都包括在内，其中“更”“点”是向上二度的颤动，而“意”“眠”是向下二度的颤动。由此看出大多小颤音是由唱词字调产生的，这类颤音只出现在某一音调的字上，起装饰效果，幅度较小。这些颤音给人以亲切、柔和之感，榆林小曲中颤音大多属此类。

在唱滑音和颤音时，都要保持稳定的气息和灵巧的用腔，保持声音的高位置。根据词义及时调整这些小装饰音的用声比例，使之起到画龙点睛的艺术效果。

二、榆林小曲在演唱上的独特处理

榆林小曲除了以上基本的演唱方法外，也形成了自己一套独特的演唱技巧。这些独特的唱法正是榆林小曲区别于其他民歌的独到之处。

1、顿音唱法。演唱时，咬住字，用气息的力量把字弹出来，有意把每个音符唱得真真切切、实实在在，如同一连串具有力度的顿音，这是榆林小曲独特的顿音唱法。顿音唱法也叫“断腔”，为昆腔的一种唱法，意思是出音后即断止。榆林小曲中的顿音有一字一顿和一字多顿两种。如《进兰房》第一句“一（啊）更里进了（个）兰房”其中“啊”“进”“兰”等字都要顿开唱，字头的强音一出来就断止，听起来好像每个音都声断气未断。一字一顿的音都要唱得真切实在，一般一字一顿都是在慢速的唱段中出现。演唱榆林小曲的老艺人还善于运用一字多顿的唱法，一字多顿一般用在一字多音的乐句中，每个字对的音符都要强调并且断开，字头要短，字头一出来就断，但乐句是连在一起的。演唱时，有意把每个音符唱得真真切切、实实在在，显示了俏皮灵活的神情和急切的口吻，体现了别具一格的艺术个性。



（进兰房 张晓梅剪）

2、衬词、衬腔唱法。榆林小曲的衬词衬腔是一种重要的，独具特点的音乐表现手段，它不仅内容丰富，表现方式也多种多样。

一字一衬，如《喜秋千》：

喜（呀）秋（的）千（唉）

喜（哎）鸟（的）站（哎）枝（哎）头（哎）

这种是在行腔过程中，在实词的间隙里嵌入衬字，不形成独立的乐汇，不会引起结构的变化，但却增强了唱腔的活力，所以一字一衬一般出现在欢快的曲调中。

虚词衬，如《妓女告状》：

初一十五庙门（的）开（哪哈呀儿哟哎）

牛头（哟）马面（哎呀么呀哟哎哟）

两边（的个）排（哎哎哪哈呀儿哟）

此曲共十四小节，只有两句唱词，第一句仅用了四小节，第二句却用了十小节，其中第五、六小节和最后四小节本属过门，艺人们却巧妙地加入衬词来演唱，增加了音乐的哀叹性。

虚词叠衬，如《放风筝》：

姐儿（哎哎哎哎哎哎哎哎）

无事去踩（哎哎哎哎哎哎哎）青（哎哎哎）

此曲第一句“姐儿无事去踩青”共用了十八个小节（四二拍），只有七个实字，其余全用衬字填补，刻意地描绘了春暖花开，姑娘们野外踩青时的欢快心情。这种虚字叠衬的运用与榆林小曲特定的内容及演唱习惯有着密切的关系，它使音乐得到了补充和完善，进一步抒发了感情。

3、独特的衬字“月”。榆林市政协编辑的《榆林市文史资料第十三辑·榆林小曲专辑》共收集榆林小曲 55 首，其中 19 首小曲 105 次运用了衬字“月”，这个独特的衬字“月”是榆林小曲区别于其他当地民间音乐的特色用字。“月”常用在其他衬字之后，最主要用在句末、曲尾等处，如：《九连环》中最后一句：“割呀（哎哎）割呀割不断（来么呀得儿咿得儿月得儿月）”；有时也用在句中，如《尼姑难》中“我做尼姑难（哎哎哎哎月哎哎）”。从例句中我们看出，“月”没有实际意义，有时表示一定语气，有时是一种口语化的习惯，放在歌中是纯粹的衬字。这个衬字与江南一带的“哟”字的读音相近，更给榆林小曲带来一种独特的风韵。

4、卷舌音“得儿”唱法。唱榆林小曲时，会遇到大量的虚词“得儿”，它没有实际的意义，只是一种欢乐情绪的表现，常用在风趣、幽默、欢快、喜悦的音乐当中，比如在《九连环》《梳油头》等曲目中都有较频繁的使用。“得儿”要想唱得地道，舌头的功夫就要过硬，一连串的卷舌音“得儿”要唱得亮而脆、华而俏、甜而水，方能充分体现榆林小曲别具一格的风格特色。“得儿”是将舌头卷起轻轻用气打出的声音，演唱的要领是声音的位置要高而且集中，千万不可用劲，舌头卷起轻抵上腭，横膈肌稍用劲就有了。

榆林小曲是浩瀚陕北民间音乐海洋中的一支奇葩，在风格上，它与陕北地区其他民歌有着许多不同，昭示出民间音乐多源头流变的事实，为我们更好地认识和理解文化迁移以及融合发展不无启迪意义。

第五章 榆林小曲与府谷二人台

一、一度被误读的榆林小曲

霍向贵先生在他主编的《榆林小曲集》（陕西旅游出版社，2005年版）的“后记”里写了这样一段话：20世纪50年代，我在西安学习期间，曾经看到过陕西人民出版社和音乐出版社分别出版的两本民间音乐资料。前者叫《榆林小曲》，后者叫《陕北榆林小曲》，二者名称虽然不一样，其实都是由府谷麻镇二人台艺人丁喜才先生演唱（奏）的二人台曲调记谱整理的……20世纪70年代，我调入榆林地区群众艺术馆工作，有机会面对面接触榆林城内流行的小曲，才恍然大悟。随后又赴神木、府谷两县，专访了二人台老艺人，并观看了他们的表演。通过实地调查，终于弄明白了早先看到的那两本书所记录的与今流传于榆林城内的小曲，是截然不同的两个民间音乐艺术形式。然而，李鬼冒名李逵的名义长达50年之久，造成以讹传讹的不良影响至今难以消除。如甘肃人民出版社出版的《音乐知识词典》便是例证：二人台代表曲目《五哥放羊》之前署名“榆林小曲”的字样仍未改换。



看了这段文字后，我一度陷入迷惑：二人台是怎样李鬼冒名李逵成榆林小曲的呢？为了弄清这一问题，我费了很大劲找到了陕西人民出版社 1958 年出版的《榆林小曲》，在这本书的前言里是这样解释“榆林小曲”的：这本集子是 1953 年在西安记录的。它所包括的材料，仅是丁喜才同志演唱的部分，把它称作“陕北府谷民间艺人丁喜才演唱的榆林小曲”或者更恰当些。丁喜才同志确是一位杰出的“榆林小曲”演唱家，他所演唱的“榆林小曲”有一定的代表性，故仍用“榆林小曲”这个名称……“榆林小曲”是流行于陕北神木、府谷和晋北、绥远地区的一种民间演唱形式，一般均为坐唱，也有化装一丑一旦表演的，当地人民称它“唱玩意儿”或“打玩意儿”，亦称“二人班”……据丁喜才同志说，小曲很少去榆林表演，把它称为“榆

林小曲”还是 1953 年以后的事情。严格说来，以“榆林小曲”称呼这种演唱形式是不够妥帖的。按行政区划，神府属榆林专区无疑，但艺术的风格是不受行政区划限制的……因此，把神府一带艺人演唱的这种音乐形式称作“榆林小曲”是完全可以的。既能表明地区，与绥远、晋北地方的“二人台”加以区别，又能说明它与陕北民间音乐在一定程度上的连系。而且“榆林小曲”这个名字已经被全国承认，硬要把它改为“唱玩意儿”或“二人班”也就没有必要了。

正如 1958 年版《榆林小曲》之前言所说：“严格说来，以榆林小曲称呼这种演唱形式是不够妥帖的。”现在看来，这样称呼不仅不够妥帖，而且完全是错误的。那么，严格说来，什么是榆林小曲呢？“榆林小曲是流行于陕西省北部榆林县（今榆阳区）城内的一种带乐器伴奏的清曲坐唱。又叫榆林清唱曲，民间也叫耍丝弦的。”¹⁰“榆林小曲至今一直在榆林城内传唱，不越雷池一步。”¹¹而 1958 年版《榆林小曲》却把榆林小曲定义为：榆林小曲是流行于陕北神木、府谷和晋北、绥远地区的一种民间演唱形式，一般均为坐唱，也有化装一丑一旦表演的，当地人民称它“唱玩意儿”或“打玩意儿”，亦称“二人班”。明眼人一眼就看得出来，这不是榆林小曲，而恰恰是神府二人台。

从榆林小曲的定义及演唱范围可以推断，丁喜才演唱的曲目绝不可能是榆林小曲。其一，榆林小曲是榆林城内的一种坐唱清曲。其二，榆林小曲绝不跨出榆林城内一步。其三，演唱榆林小曲的清一色都是榆林城内的小手工业者。而丁喜才不符合以上任何一个条件。其一，丁喜才是府谷人；其二，丁喜才多在神府农村演唱；其三，丁喜才是农民。就连丁喜才自己也说，他很少到榆林去演出。

那么，何以会造成这样的误读呢？20 世纪 50 年代初，民歌的搜集和整理工作刚刚起步，那时，神府二人台和榆林小曲还没有一个严格的、准确的定义，人们笼统地把二人台和榆林小曲都称为小曲。而神府从行政区划上说又属于榆林专区，因而从广义上说，把丁喜才演唱的二人台称为“榆林小曲”就成为顺理成章的事了。这只是一定特定时代的产物，并不是什么人的恶意篡改。

¹⁰ 霍向贵.榆林小曲集[M].西安：陕西旅游出版社，2005（1）

¹¹ 刘育林.陕北民歌研究论集[M].陕西人民出版社，2004（192）

1957年3月，榆林小曲以独特的音乐品种参加了在北京举行的“第二届全国民间音乐舞蹈汇演”并获优秀奖，榆林小曲的影响逐渐扩大。1982年，榆林小曲《放风筝》随榆林地区民间歌舞赴京汇报演出团，先后在北京、西安演出十多场。1991年7月，霍向贵先生出席“第三十一届国际传统音乐理论研究会”，并在会上宣讲了他的论文《明清民歌余绪——榆林小曲》。1994年，政协榆林市（现为榆阳区）委员会出了一本《榆林小曲》专辑，专辑中选辑了一篇陈王兴的《榆林小曲初探》，该文对榆林小曲作了比较全面的阐述。从此，对榆林小曲的搜集、整理及研究工作逐渐纳入有关专家学者的视野，人们对榆林小曲也逐渐开始有了一个严格的、准确的认识。至此对榆林小曲的种种误读也就自然而然地被慢慢拨乱反正过来了。

二、榆林小曲与府谷二人台的关系

榆林小曲与府谷二人台是两种截然不同的艺术品种，从产生到发展，从内容到体裁，从演唱到伴奏等，都不相同，各自独立。这可以从以下几个方面对比说明。

（一）两种音乐，两个老家

府谷二人台是流行于陕北府谷神木一带的一种民间艺术，亦称“府谷玩艺”或“打坐腔”。它原是由一些民间艺人设场卖唱的艺术形式，例如艺人丁喜才，他的家乡就在府谷麻镇的麻地沟，麻地沟与二人台的老家山西河曲县隔河相望，一些流浪艺人常常出入于这一带。因此，二人台便成为此地的一种主要艺术形式。丁喜才早年生活艰苦，靠着身背扬琴卖艺为生。1953年，他作为榆林专区的代表，参加了陕西省民间音乐舞蹈汇演后，又参加了第一届全国民间音乐舞蹈汇演，于同年9月被中央音乐学院华东分院聘为民间音乐教员。1957年出版的《榆林小曲》《陕北榆林小曲》，均系根据丁喜才演唱的府谷二人台记录整理的，这两本书和名称也是此时起的，而真正的榆林小曲是其有史以来的固有名字。所以，把这两本书更名为“府谷二人台”或“府谷玩意”才名副其实。



府谷二人台的曲目与榆林小曲的曲目也不相同。如榆林小曲里的《九连环》《妓女告状》《日落西山》《赐儿山》《姐妹拌嘴》《一连三》《喜千秋》等在府谷二人台里是见不到的。即便有个别曲牌名称相同，或者是都来源于同一首民歌，但其音乐内容、风格也是有很大差别的。仅举《小尼姑》一曲对比，便可看出其实质。

小尼姑（榆林小曲）

1=^bE $\frac{2}{4}$

1 1 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 2̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ (5̣) |

一更里(的那) 小尼姑 独坐 禅 堂

5̣ ³5̣ 1̣ 6̣ 5̣ (3) | 2̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 5̣ (5̣) |

手拿上 小卜鱼 两泪 汪汪，

¹6̣ 5̣ 5̣ 6̣ 1̣ 1̣ | 2̣ 2̣ 5̣ | 2̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ | ¹6̣ ¹6̣ 6̣ (5̣) |

女孩儿(啊) 出家来 受不尽 苦 愁，

6̣ 1̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ ¹6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 5̣ (5̣) ||

奴青春(你个) 难配上 少年的才 朗 (哎 哟)。

例十二

小尼姑

(府谷玩艺)

1=^bA $\frac{2}{4}$

1̣ 5̣ 1̣ 7̣ 6̣ 7̣ 5̣ 3̣ | 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ ¹6̣ 3̣ 5̣ 7̣ |

一更里 小尼姑 稳坐 禅 (呀哎嗨哎)

¹2̣ - - - | 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ ¹3̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 5̣ ¹3̣ 2̣ 3̣ |

堂， 怀抱上 小卜鱼

7̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 3̣ 6̣ | ^{5̣ 3̣}5̣ 6̣ (5̣ 5̣ 6̣ 5̣) | 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ |

两眼泪 汪汪 可恨我

3̣ 7̣ 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ 1̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ |

小尼的姑 独身 无有的主，

5̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ | ¹5̣ 6̣ 1̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ |

二老爹娘他 将我 许在奶奶庙

5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 7̣ 6̣ 7̣ | ¹5̣ 6̣ (5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣) ||

上 (乃是 咿 哟 嗨)。

（二）伴奏乐器不同

小曲的伴奏乐器，主要是四件弹拨乐和一个碟子；而府谷二人台则是吹管乐、弹拨乐、拉弦乐三类均有（亦称三大件）。管乐是一支梅笛，弹拨乐是一架扬琴，弦乐是一把四音胡，打击乐是四页瓦。

以上对比可以看出，除了扬琴外，二者再无第二件乐器是相同的。

（三）曲牌内容不同

府谷二人台的音乐，不像小曲那样细腻优雅，它的特点是刚劲有力，欢快悠扬，质朴明朗。二人台曲牌大多有情节、有人物、唱词朴实优美，生活气息浓厚，其内容多反映劳动人民的现实生活。而榆林小曲的内容则多以反映城镇市民生活及男欢女爱为主。

（四）音乐结构不同

小曲的音乐结构多为联曲体，而二人台的曲调则以一段体分节歌结构为主，如《五哥放羊》《五月散花》《挂红灯》等。随着历史的推移，二人台也在不断发展，在音乐结构上已有了散板（亦称亮调）、慢板、流水板、捏字板（即垛板）等板式的分别。这些在小曲里是根本没有的。

（五）演唱形式不同

小曲是不化妆、不表演的坐唱曲艺，而二人台则是由打坐腔发展成了三人、四人或多人的有人物有情节的歌舞小戏。演员不仅要化妆，还要表演，不像小曲局限在室内，二人台主要在舞台或室外广场演出。二人台搬出舞台后发展更快，已初步形成了自己的一些传统剧目，如《走西口》《闹元宵》《探病》《卖碗》《姑嫂挑菜》等。

综上所述，我们可以得出这样的结论：榆林小曲和府谷二人台是两种完全不同的艺术形式。过去，在这两个乐种的概念上出现过一些混乱，比如有人把《五哥放羊》误认为是榆林小曲，其实，《五哥放羊》是二人台的代表曲目之一，原榆林小曲里并没有这首曲子。

第六章 榆林小曲文化考察

一、榆林小曲是怎样从官府传入民间的

据李氏家族留下的文字、实物资料及晚清榆林名士叶兰后裔和李氏亲眷的证实，经榆林小曲研究小组多年的研究考证，证实榆林小曲最初从官府传入民间当是李氏家族中李殿魁及其后辈人。

（一）李氏家族的迁徙与定居

李氏家族在清朝时期属戍边军人。由于榆林这一边塞要地尚武轻文，家族已无谱可考，但族中历代口口相传，李氏祖上是明末从山西迁徙于陕西的。

明崇祯年间，山西、陕西连年旱灾、虫灾，而朝廷田赋日重，农民病饿而死不计其数。崇祯元年，陕西府谷的王嘉胤揭竿而起，山、陕农民和无饷的边兵纷纷响应。不到两年时间，义军已声势浩大，并进攻山西河曲，称王建制，人马达 20 多万。此时，居住在山西保德、河曲间的李氏家族，由于病饿和瘟疫蔓延，已死亡大半，所剩人丁随当地饥民吃大户、抢官府后，投入反明义军，后落脚在陕西神府一带。明朝从洪武初年至永乐十五年近 50 年的从山西向陕西的大迁民中，一直实行屯田戍边政策。明亡后，清政府收编明军及其他汉兵组建绿营，并继续对流民和官兵实行屯田戍边。李氏祖先在定居地依然过着三分守城、七分屯种的屯田生活。至乾隆年，李氏族祖根据清政府的召垦放荒政策，从神府迁居到榆林城南青云乡一带，取名李家山，并由官府给以印信执照，永以为业。其中李财业一支，由于戍边的任务，在乾隆末年迁至榆林城内定居，世代为清绿营屯卫兵丁的军户。这一族至今已繁衍九代。

（二）李氏家族中最早弹唱榆林小曲的领班李义

李财业生有两子，长子李仁，不到 20 岁病亡；次子李义，自幼刚直顽劣，但体健聪明。李财业望子成龙，且家业稍裕，故送李义进私塾就读，后为童生。数年后，在生员考试中，因无银两贿主考官，名落孙山。李义自幼喜拳弄棒，落榜后，遂废文习武，延武师教授，三年后，应童试武科，成为县武学生员，即武秀才。李义初为镇台衙门护卫及护卫头，后在镇标中营从经制外委逐步升至守备之职。

李义在镇衙门供武职时，尤好丝弦弹唱。此时，谭吉璫带到榆林的南曲味的说唱与当地民间音乐结合，刚刚形成的榆林小曲已在官府广为流行。虽然南腔北调混杂，但在衙门里已有了专门的曲艺班子。李义在加入班子数年后，成为负责组织、传授和弹唱的领班。他与榆林望族叶兰交往甚密，李叶后人亦成为世交。

（三）李殿魁对榆林小曲进行搜集整理并将其从官府传到民间

清嘉庆年间，李义已有两子，虽为军户世袭为兵，但长子李殿魁自幼在私塾刻苦攻读，从童生为县学、府学生员。同时，由父亲传授习武，经府武学开科考试，中为武秀才，又为武生员，三年后，赴省城巡抚衙门应乡试，马箭、步箭、刀石外场具佳，武经内场略逊，中为最后一名武举人。李殿魁先在绥延营绥德一带主管军务，因治军有方，防守有功，调回榆林镇标营任千总。

李殿魁自幼在父亲的影响下，酷爱小曲。在镇标营任军职时，加入衙门的曲艺班子。他唱奏皆工，不仅善于弹拨乐器的伴奏，而且在演唱中嗓音清脆洪亮，字正腔圆，音调悠扬且富于表情，感人至深。尤其值得称道的是，他虽然出身武门之家，却精于乐律之学，因此，深得总兵厚爱。嘉庆中期，延榆绥总兵赠李殿魁三弦、琵琶、古筝三件乐器，并命他为镇衙门的曲艺班头，负责将榆林小曲的曲目整理出来。李殿魁受命后，利用军务闲暇，在一年多的时间里，对镇、府、县官衙内流行的曲目进行了广泛的搜集并进行归类整理，撰写了最早的《榆林清唱小曲》一书，一式两部，一部呈送延榆绥镇总兵，一部留以自用。该书系 16 开麻纸包背线装手写本，正文前的序言里，记述了李义的政绩和自己供职的经历，父子操练榆林小曲的经历，总兵令其整理小曲之事由；目录将小曲以小调、中调、大调分类；正文共收曲 30 多首，用工尺谱记谱（工尺谱是我国传统的记谱法，即上、尺、工、凡、六、五、乙，相当于 do、re、mi、fa、sol、la、si，其高八度谱字末笔上挑，低八度谱字末笔向下撇，书写为直行由上向下向右而左）；用“、”“.”等节拍符号标板眼；用工字尺标调门。尤其难得的是，在该书工尺谱外还有用横线、竖线、直线、三角等符号记写的琵琶伴奏乐谱，与中国第一部由无锡华秋萍等编写、刊于清嘉庆二十三年（1818 年）的琵琶谱属同一年代，李殿魁自创琵琶记谱符号基本与华氏符号相似，可见李殿魁当时音律学造诣之高超。

李殿魁生四子，长子李芳，次子李长春、三子李长太、四子李某某（真实名字

无考)。其中长春、长太继续世袭为兵。李殿魁在镇标营为官清正，爱护将士、百姓，深得上下人心，当时延榆绥镇总兵上表提督衙门，赐李家半副銮驾直至晚清。道光末年，李殿魁年近花甲，解甲寓居，但仍与官宦、名门、士绅来往甚密，一起饮酒赏花，弹小曲助兴。当时，李殿魁四个儿子均为演唱、演奏榆林小曲的高手。于是，李殿魁重新组织了曲艺班子，命长子为班头，并提出“官民同乐”的口号，遇到逢年过节，喜庆吉日，不管衙门还是百姓下帖邀请，曲艺班子均赴会演出。至此时，榆林小曲才逐步从官府传到民间。

李殿魁于咸丰初年去世后，曲书与三件乐器传于李芳，李芳与三个弟弟，共操曲艺班子，官府、驻军及民间学艺者纷起，榆林小曲一时为盛。但不久陆营饷停，同家共过的李芳兄弟生活困顿，榆林小曲班子处于停顿时期。同治六年七月，西北回民起义军与捻军围攻绥德，李长春随总兵陶公茂带兵五百余名前往堵御，于十月城陷，李长春跳城自殉。李长太时为府谷县麻地沟经制外委，后亦亡故于西路，两人皆无后代。

同治年湘军入陕，刘厚基于同治七年任延榆绥总兵，湖南曲艺随之带到榆林。李芳两兄弟由于精于榆林曲艺，颇受总兵看重，在战乱期后，重操丝弦，组织曲艺班子，对同化湘音，深化发展榆林小曲，发挥了主导作用。

（四）李国珍对榆林小曲的弘扬和发展

李芳生两子，长子李国珍生于咸丰七年（1857年），次子李有珍20多岁时患病亡故，无子。同治至光绪初，作为清朝边防戍卫的绿营兵被改编为巡防营，失去常备军作用，并逐步为招募的勇营替代。李氏家族世代相袭的军户亦随之告终。但李国珍于光绪初依然供职在榆林镇标左营，只是隶属招募之勇营。他初娶陈氏，陈氏生二女一子后病故，续娶官宦名门之黄花闺秀卢氏。卢氏父亲卢国锁是咸丰年举人，后补为岁进士，曾在榆林道台衙门做本房师爷，人称“卢本房”。其小女在光绪中期许配给榆林镇台总兵谭仁芳为偏房。卢国锁嗜好小曲，两个女儿也都精于弹唱。谭仁芳则是继刘厚基之后任总兵的又一湖南人，更喜带有乡音的榆林小曲。而李国珍兄弟自幼在父辈熏陶下谙熟此道，并深得其精华。至此，李、卢、谭三大名门既结曲缘，又结亲缘，在衙门或家里经常举行曲艺活动。李国珍于不惑之年退役，旋营皮货商，往返于顺德府等地数十载，获利颇丰。但只要他在榆林期间或逢年过节，

依然奔走于镇台、道台衙门及军营、家庭，与其他小曲艺人聚会演唱。在此期间，他在祖父李殿魁所撰写的《榆林清唱小曲》所收曲目的基础上，又撰写、改编和整理了《进兰房》《怀胎十月》《陈太爷上任》《女娃要汉》《光棍哭妻》等曲目，大大丰富和发展了存世的榆林小曲。



（李国珍）

民国初年，李国珍赋闲在家。花甲之年，尤好种植菊花，每年秋初，四十多盆花卉争相斗艳，引来不少地方官员、社会名流来家赏花听曲。当时的陕北镇守使井

岳秀及成群的妻妾也尤好小曲，曾多次派副官下帖，请以李国珍为班主的小曲班子去司令部演唱。

（五）李氏家族中榆林小曲的后辈传人

李国珍生有七子三女，长子李杜（字子才）习厨师，二子李润（字子成）习钱庄交易，三子少亡，四子李海（字子俊）习西式皮革，五子释沙华（法号涵宝）幼年出家，六子李清（字子杰）习中医药，七子李茂（字子盛）习皮业。李国珍于民国初年，将曲艺主要传给李海、李清、李茂三个儿子，并有众多习艺者师于李氏门下。民国二十一年（1932年）李国珍去世后，李氏家族祖传之曲书和三件古乐器传给李茂。

李茂为李国珍幼子，幼年随父习艺，深得李氏曲艺真传，其弹奏和演唱技艺深受同辈艺人赞誉。他成年后继承父亲习皮货业，闲时与同道艺人聚会，除弹奏演唱外，还乐于将李氏所传技艺授予他人。后抗战国衰，榆林小曲演唱基本停止，接着解放战争开始，1947年秋，人民解放军攻打榆林，炮弹进城，李茂不幸中弹身亡。其后，李海曾多次向李茂妻慕氏要祖传曲书与三件古乐器，遭拒绝，后慕氏改嫁，李氏家族保存之榆林小曲珍贵史材料遂下落不明。

李茂兄弟七人的子女中，只有李清（字子杰）的长子李鸿善继承了祖传曲艺。李鸿善自幼瘦小体弱，但灵巧聪慧，音质好，7岁时，即从父辈学唱小曲。他曾在叔父李茂教他学唱小曲时，翻看祖上传下的《榆林清唱小曲》，叔父告诉他：“这是老先人传下来的曲谱，很难学，是弹丝弦用的，你长大再学，现在只学唱就行了”。10岁时，李鸿善已能演唱20多个曲目。1956年，李鸿善在榆林师范毕业，被分配在外县任教。1958年，榆林文化部门在基层开展挖掘民间艺术采风活动中，李鸿善在假期根据伯父李海对祖传曲本的回忆，整理出包括大、中、小调30多个曲目的《榆林小曲实录》，经李海审定，基本符合祖传曲本。文革前，每逢寒暑假回榆，李鸿善都与榆林小曲艺人胡英杰、王子英、文子义、胡福堂、林懋森、李醒华等一起聚会并在群众家中演唱小曲，深受听众好评。林懋森从李茂学艺时，两人曾结拜为异姓兄弟。林懋森经常来家与李鸿善探讨小曲的继承、改革和发展。根据解放后的形势，李鸿善提出了榆林小曲只有推陈出新，才能适应社会发展和满足群众文化生活的需要。这一看法深得林懋森的赞同，他希望李鸿善将收集到的榆林小曲，对重复段落

适当合并，对不雅的字句进行改动，以贯彻党的文艺路线和方针政策。可惜的是，文革期间，《榆林小曲实录》遗失。至此，李氏家族祖传曲目更无本可考。李鸿善从20世纪50年代至今，虽工作环境几迁，但他始终热衷于榆林小曲的考证、传唱和发展。



（李鸿岳撰写的油印本《榆林小曲探微》）

综上所述，李氏家族从清乾隆末年第一代李义开始弹唱榆林小曲，到清嘉庆年第二代李殿魁从官府传至民间，以及经过第三代李芳兄弟、第四代李国珍兄弟、第五代李茂兄弟、第六代李鸿善的传唱，已有 200 多年的历史可考。

二、榆林古筝考察

过去，曾误认为渊源于陕西的“秦筝”，在陕西已经失传了。通过考察和学习，证明了两千多年前就始于陕西的“秦筝”，至今仍在陕西北部的榆林城内流传着。当地人民熟悉它，喜爱它，亲切地用当地方言叫它为“古则”。我国著名古筝理论家、教育家、演奏家曹正先生认为，榆林古筝的流传，是秦筝的余绪，是秦筝并未失传的重要依据和物证。

（一）榆林古筝的流传概况

古筝在榆林也像在豫、鲁地区一样，是用来伴奏说唱、清唱音乐的。筝在河南是用以伴奏河南鼓子曲和曲剧，在山东是伴奏山东琴书，而在陕西榆林是伴奏“榆林小曲”的。

榆林小曲是流行于榆林城内的一种清唱音乐，这种形式流传已久。在旧社会，每当上层人家有红白喜丧之事时，都要“办堂会”，唱“小曲”来喧闹气氛；一般民众每逢年节欢庆热闹之际，也要唱小曲，借以遣情助兴，尽情欢乐。对于演唱得好的演员，群众还要当场予以披红挂彩，奖赠礼品，以示尊重和表彰。建国后，这种艺术活动得到了进一步发展，尤其是 20 世纪 80 年代之后，群众性的文艺演出娱乐活动，欣欣向荣，蓬勃发展，从舞台到家庭院落，以至夏夜乘凉晚会，到处都可以听到榆林小曲。

唱“小曲”，在榆林是深为群众喜闻乐见的，堪称是脍炙人口的民间音乐形式。

“小曲”的伴奏，最初有古筝、扬琴、三弦、琵琶等弹弦乐器，后来在流传过程中又加进了月琴和京胡；而古筝在乐队里起着把握节奏、装饰美化旋律的作用，听来细腻而富有风韵，丰繁而不杂乱；在乐队编制上，乐器搭配巧妙协调，各有各的走向，为声歌艺术之和谐，创造了良好条件。因为“小曲”的流传只限于榆林城区，所以为“小曲”伴奏的古筝之流传，也就未能超越这个地域范围。

（二）榆林筝的主要演奏者

由于筝只限于榆林小曲的伴奏需要，所以学弹筝的人，首先要学会唱“小曲”。旧社会称这种艺术活动为“唱小曲”“耍乐器”或“耍丝弦”；而从事这种演唱（奏）艺术活动的人，大都是有专长的手艺人，如银匠、木工等，只有在他们的工余之暇，凑合在一起，弹唱起来热闹一番，借以消愁解烦，聊以自慰。白葆金、朱学义等都是这样的弹筝人。

白葆金师傅，年近古稀，他在青年时代，拜王子英为师，一边学习银匠手艺，一边学唱“小曲”和弹筝，是榆林小曲乐队的古筝手，他在坚持精练古筝的同时，还耐心地教年轻人弹唱。

白葆金对榆林小曲艺术，一贯谦虚好学，1957年曾参加全国第二届民间音乐舞蹈汇演；1979年元月，在榆林地区民间文艺调演大会上，荣获民间艺术表演奖。在白师傅的影响下，一些擅长演奏（唱）“小曲”的人也提高和增强了学习弹筝的兴趣，如罗新民、李文广等，都是学筝的积极分子。后来，白师傅又教了青年工人王青等。王青的父亲王子英、祖父王级三都是当地的弹筝能手，现在的王青已是“弹筝世家”的第三代了。

朱学义师傅，也是早年学筝的。曾于1960年参加了陕西省的汇演，虽年逾七旬，仍在坚持弹筝，还培养他的小孙子学筝来继承他的艺业。朱师傅是八级木工，有高超的木工技艺，所以他不仅能弹筝，而且还能精心制筝。在他制作古筝的过程中，不断进行改进，曾将原来的八棱形弦轴改成扁形轴，以便于手指用力拧动弦轴，调定筝弦。他制作的筝除自用外，还为他人订购出售，曾行销榆林北部内蒙一带。

（三）榆林古筝的师承关系

1670年，谭吉璁以及他的乐手把抓筝技艺逐渐传下来，直至1834年左右。据朱学义老先生回忆，他13岁学木匠，19岁学弹琴，20岁时听他奶奶说他爷爷朱俊在世时会弹琵琶、三弦，有一个叫张双果的人筝弹得最好听。此人大约生于1834年左右，距今已有150多年。王云祥（字级三），银匠，家住榆林鼓楼旁（王子英、白葆金学弹筝的师傅）。胡三保，镶牙匠，家住榆林贾盘石上巷（朱学义学筝的师傅）。王子和，边客（赶牲口做买卖的商贩），跑内蒙鄂托克旗。胡三保、王子和筝弹得很好。王子和还善拉京胡（指关节向外顶弦，这也许与他经常走内蒙做买卖有关）。王

鼎卿、秦俊均会弹箏。以上五位弹箏艺人大约生于 1884 年至 1894 年左右。1903 年至 1912 年出生的知名榆林古箏演奏者王子英(银匠)、白葆金(馍馍匠、鞋匠、瓦工)、叶子丰(邮局职员)。朱学义(毛纺厂八级木工)，建国前自制了几个古箏卖到内蒙，现在朱学义老先生家还存一个，尺寸样式和仿制的基本一样，部分地方做了大胆地改进。朱学义还做有一个扬琴。谢天士，在建国前西北五省区唯一的榆林职业学校任音乐教师。以上五位弹箏艺人距今 72 年至 81 年。1920 年后出生的吴天华，早年学弹箏和谢天士交往，他们同往常官下巷。罗新民(邮电局工会副主席)向王子英、叶子丰学弹箏，距今 60 多年。1954 年至 1960 年出生的年轻人学弹榆林古箏的有王青，制药厂工作，向王子英、白葆金等学弹箏。李文广，毛纺厂车工，向朱学义老先生学弹箏；叶梅，皮毛厂工作，向白葆金学弹箏；石焕芳，向王青学弹箏。



(王青在弹古箏)

上述弹榆林古箏的艺人也是榆林小曲发展史上乐队的中坚力量，他们不仅箏弹得好，有些艺人对演奏扬琴、琵琶、三弦、京胡也很精通。有些艺人在掌握榆林箏演奏技巧中专门拜师学艺，也有的艺人偷经学艺，发现哪个艺人箏弹得好，他们就处处留心，注意观察，然后自己琢磨，增长技艺。

榆林古箏师承关系

出生年代	主要传承人	距今年限
------	-------	------

1670 年	谭吉璁	310 多年
1834 年以后	张双果	150 多年
1884 年—1894 年	王级三、胡三保、王子和、王鼎卿、秦俊	90—100 年
1903 年—1912 年	叶子丰、白葆金、王子英、朱学义、谢天士	72—81 年
1920 年以后	罗新民、吴天华	60 多年
1954 年—1960 年	王青、李文广、叶梅、石焕芳	20 多年

（四）榆林筝的形制

就我们所了解，现有的四台榆林筝，经过观察测试，其规格大小、弦孔多少、弦轴装配、弦柱式样以及外形装饰等等，几乎一模一样。

榆林筝，体积较小，通体直长为 135cm（发音面板长为 105cm，首尾两梁均为 15mm 宽，筝首长 9cm，筝尾斜长 22cm，筝尾（小头）宽度为 21 cm，两侧边木厚度为 8 mm）；筝的共鸣箱高为 6.5 cm，筝首部弦梁（即负弦枕木）高 1.5cm，筝尾部弦梁高 1.1 cm。音高调整，依靠筝尾面部所设弦轴的转动。



（榆林古筝）

榆林筝也是取材桐木制成，首尾两端弦梁外侧各设弦孔十四，以备出入安弦之用。安装好筝弦之后，依五声音阶定调为：5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2

据老一代弹筝人讲，弹奏《将军令》时，还要在外面加上一根定得很低的铜弦，用作锣鼓效果。现在有的筝改成十五弦了，但有的人因为习惯于原来的十四弦筝，所以又改了回来，十四弦筝所装配的弦，都是粗细一样的老弦（即三弦所配用的老弦），音阶排列靠移动筝柱来调整。更重要的是安弦拧轴时，要求各弦张力基本一致。

可以看出，用于伴奏榆林小曲的箏是和琵琶、三弦、扬琴一样，体积较小，重量较轻，榆林箏重量还不足三公斤。榆林箏的图案装饰，比较质朴。在箏的内外侧边上刻有阴纹横线，横线两端有圆点为饰；在箏尾下垂处（即共鸣箱与尾部衔接的内外两侧）各雕刻着一只蝙蝠图案，而蝙蝠的双翅又紧紧加固着共鸣箱与尾部的连接，使之成为一体，这样的造型颇为雅致美观。采用这种图案，是民间艺术的习俗所尚，乃是由于“蝠”“福”谐音，并取其“五福寿为先”和“福寿双全”之意。所以说榆林箏雕饰“双蝠”图案，也是有所根据的。

（五）榆林箏的演奏技法

榆林箏，一般是用于伴奏的，但有时也用于独奏。1957年，白葆金参加在北京举行的民间音乐汇演时，就独奏了《掐蒜薹》一曲，这次又为我们录制了《掐蒜薹》《小小船》《五更鼓》《唤姣娘》等箏曲。

据白葆金师傅谈，榆林箏历来就没有什么具体的指法名称，只有笼统的“软”“硬”之说：用右手大指向外弹叫“硬”，用右食指或中指向里弹叫“软”。我们习惯叫做“勾搭”的指法，他们则称之为“一硬一软”的奏法。

通过如上曲例《掐蒜薹》中所用指法来看，榆林箏基本上只用大食两指来弹奏箏曲，它有以下几个特点：

- 1、用大（托）、食（抹）两指弹弦，间或也用中指（勾）。
- 2、共用五种指法：1）八度小撮；2）大指下行刮奏；3）大指单抹；4）食指单抹；5）八度大撮。
- 3、八度小撮与大指下行刮奏的方法，使用最多；大撮也间或使用，与小撮弹同弦。
- 4、左手的揉、吟、滑，按技巧很少运用，只用一些轻微的滑音（即小二度下滑音）和颤音。

榆林箏的演奏法，正如桓宽《盐铁论·散不足》所说：“无要妙之音，变羽之转”一样，看来，还是停滞在古法弹奏阶段。尽管如此，但它还是秦箏在秦没有失传的重要证明。

（六）榆林箏所用的义爪

白葆金和朱学义师傅，都是戴义爪（或称义甲）弹箏的，他们是继承了前人的

制法和用法。义爪的形式和面积较豫、鲁、闽、粤等地长大。如大指义爪，长约 3.9cm，宽约 1.2cm，用以触弦的一端呈椭圆形；中指、食指的义爪，形式相同，而较大指义爪为小。弹筝时，先在大、食、中指指尖上戴上与指头粗细相适的皮套（皮套也是根据各指的粗细预先缝制好的），然后再将义爪插入各手指内侧（指肚部分），这样就可以运动自如地调定丝弦表演秦筝。

白葆金师傅的义爪，是用黑老鹰的翅翎做成的。据说取材黑老鹰的膀子骨最为理想，因它粗细大小合适，质地坚硬且有韧性而少断裂之虞；取材鹰骨做义爪，方法简易，只要将一根翅骨纵向剖开，便可利用它的弧形，稍加琢磨，紧贴在手指上使用。

“义甲弹筝用”是载入史册的。明黄一正《事物纪原》有：“义甲——假爪甲。或银，或鹤翎，弹筝用。”榆林地区，鹤翎难觅，乃以鹰翎替代之。

第七章 榆林小曲的搜集、整理与研究

作为一种民间文学，榆林小曲最初的流传方式无疑是靠口头流传的。口头流传具有很大的局限性，如变异性，失传性，这就迫使一些有识之士要对其进行搜集整理，使其能以书面的形式流传下来。

一、榆林小曲的搜集、整理

据老艺人代代相传，榆林小曲由官邸传入民间，最初传入民间的人当是李殿魁、李芳、李国珍祖孙三辈。嘉庆年间，李殿魁为千总，在供职期间，继承父艺，能奏会唱，并对当时传唱的小曲进行搜集、整理，撰写成最早的《榆林清唱小曲》一书，使榆林小曲逐渐传至民间。遗憾的是，这本最早的《榆林清唱小曲》已经失传，因而书中的详细内容不得而知。

之后的很长一段时间，再没有出现过专门的榆林小曲演唱集。建国后，国家十分重视民间文学的搜集、整理与研究。1957年1月，音乐出版社出版了一部《陕北榆林小曲》，收录了小曲45首；1957年5月，陕西人民出版社又出版了一部《榆林小曲》，收录了小曲51首。这里需要特别指出的是，这两本榆林小曲集，并不是现在所说的严格意义上的榆林小曲，实际上是府谷二人台演唱集。因为这两本集子中所收录的小曲，大都是丁喜才演唱的，而丁喜才正好是府谷二人台的代表性演唱家。

1976年冬天，榆林地区群众艺术馆和榆林县文化馆召开会议，会议的主要内容就是如何开展榆林小曲的抢录工作。在以后的十年间，小曲爱好者搜集、整理了大量的榆林箏乐和榆林小曲音乐。在《中国曲艺音乐集成·陕西卷》《中国民间歌曲集成·陕西卷》两套集成中，这些资料被大量收录。其中，《中国民间歌曲集成·陕西卷》（1994年8月出版）收录“耍丝弦”12首，“耍丝弦”即榆林小曲。《中国曲艺音乐集成·陕西卷》（1995年11月出版）收录榆林小曲的基本唱腔28首，器乐曲牌2首，选段44首。



1993 年底，榆林县政协《榆林文史资料》主编李云祯召集有关人员召开会议，研究编辑文史资料特辑——榆林小曲专辑的有关事宜。与会人员一致认为，榆林小曲研究小组罗新民、陈王兴、胡英杰等多年搜集整理的榆林小曲词曲稿基本成熟，拟以榆林文史资料第十三辑出一本榆林小曲专辑。专辑收录了 55 首榆林小曲，其中《姐妹拌嘴》《大顶嘴》《一连三》《五更鸟》是失传了的大调曲子。1994 年 2 月，《榆林文史资料第十三辑——榆林小曲专辑》正式出版，出版后得到了各界人士的一致好评，著名音乐理论研究专家乔建中欣慰地说：“可以说，它是自小曲形成以来第一本较丰富的选本。”

2005 年 11 月，陕北民歌研究专家霍向贵，在《榆林文史资料第十三辑——榆林小曲专辑》的基础上，又新增了一些小曲内容，编辑而成的一本《榆林小曲集》由陕西旅游出版社正式出版发行。《榆林小曲集》收录基本唱腔 28 首，选段 77 首，器乐曲牌 12 首，艺人介绍 20 人。

2006 年，榆林市文广局编选的一套《陕北民歌大全》，由陕西人民出版社出版发行，“大全”收录了耍丝弦 15 首。

随着榆林小曲影响力的逐渐提升，影响面的逐渐扩大，一部传承与保护榆林小

曲的集大成之作也将随之呼之欲出。榆阳区政协经过多年的搜集、整理、编纂,《榆林文库·榆林小曲卷》终于在2015年12月由上海古籍出版社正式出版发行。《榆林文库·榆林小曲卷》主编是马永生,该书收录器乐曲牌27首,基本唱腔28首,传统选段77首,新编选段7首,艺人介绍31人。

二、榆林小曲的研究

原始资料的搜集整理为榆林小曲的进一步理论研究奠定了坚实的基础,最早有关榆林小曲的研究始于20世纪90年代,研究论文散见于当时的一些《榆林文史资料》。进入21世纪后,有关榆林小曲的研究才逐渐走向多元化、系统化,深入化。具体说来,榆林小曲的研究主要从以下几个方面展开。

榆林小曲概说:即简介式地对榆林小曲进行介绍,从历史渊源到基本内容,从基本特点到演唱技巧,从主要器乐到代表性演唱家……不拘一格,信手拈来,让人们们对榆林小曲有一个概要性的认识。如1994年出版的《中国民间歌曲集成·陕西卷》是这样介绍“耍丝弦”的:“流行于陕北榆林县城内的一种带乐器伴奏的小调坐唱,又名耍乐器、榆林小曲、榆林清唱曲。”类似的文章还有《中国曲艺音乐集成·陕西卷》中的《榆林小曲概述》,《榆林小曲集》中的乔建中的《榆林小曲序》以及霍向贵的《榆林小曲概述》。

榆林小曲的历史渊源:有关榆林小曲的历史渊源也是许多学者多年来一直热心探讨的一个论题。就现有资料来看,1994年,发表在《榆林文史资料第十三辑·榆林小曲专辑》上的《榆林小曲初探》,应该说是一篇较早的研究榆林小曲历史渊源的论文。作者陈王兴在他的文章中列举大量史料,论证了榆林小曲源于湖南的“韶音”或“祁剧”。之后,又发表了十余篇相关论文,但基本观点大致与陈王兴的观点相同或相近。比较有影响的几篇论文有:霍向贵的《明清民歌之余绪——榆林小曲探微》,刘育林的《民歌岛——榆林小曲》,张智斌发表在《交响》上的《榆林小曲探微》,林玉书、李鸿善、史书博的《榆林小曲沿革简介》,李鸿岳的《榆林小曲的继承与发展》。另外,王蓓蓓和潘双龙的硕士论文《榆林小曲的表现形式和传承方式》及《榆林小曲的文化变迁研究》对此也都有所论及。

榆林小曲的基本内容和基本特征:这一问题应该说是研究榆林小曲的一个很重要的论题,然而,截止目前还没有一篇文章对此进行专门论述。对这一问题的论述

多散见在一些有关“榆林小曲概述”和“榆林小曲的历史渊源”类的论文里。较早对榆林小曲的内容进行概括的，应追溯到《中国曲艺音乐·陕西卷》中的《榆林小曲概述》：“榆林小曲的内容，以反映城镇市民生活情趣为多。其中描写离愁别怨、男情女爱的作品（如《日落黄昏》《日落西山》《大送郎》等）占较大比例，其他则有反映茶肆酒楼、货郎挑夫的生活（如《开茶馆》《卖杂货》《下荆州》），刻画青楼之恨、尼庵之苦（如《妓女告状》《小尼姑》）以及表现民俗风情的（如《放风筝》《喜千秋》《偷红鞋》《赐儿山》《搭戏台》）等篇章；再如一些脍炙人口的民间传说故事（如《梁山伯与祝英台》《张生戏莺莺》《八仙过海》《十二杯酒》）也在小曲中得到反映。”



（偷红鞋 张晓明剪）

在以后的论文里，如霍向贵的《榆林小曲概述》，张智斌的《榆林小曲探微》，王蓓蓓的《榆林小曲的表现形式及传承方式》，他们对榆林小曲内容的概述，几乎全都引用了《中国曲艺音乐·陕西卷》中的《榆林小曲概述》中的那段话，再没有对此进行深入系统地论述。

值得一提的是，霍向贵的《榆林小曲初探》对榆林小曲的基本特征进行了较为深入地论述。他把榆林小曲的基本特征概括了以下几个方面：小曲唱词与旋律音调的特点，小曲衬词与衬腔的特点，小曲曲式结构的特点，小曲的旋法特点，小曲演唱方法的特点，小曲唱词的特点，小曲伴奏的特点。

榆林小曲的曲调及演唱方法：毕竟，榆林小曲是用来演唱的。榆林小曲怎么唱，

怎样才能唱好，这就成了众多艺人关注的一个话题。

关于榆林小曲的曲调，陈王兴在《榆林小曲初探》中只做了简单的论述：“本书的调式，区分为小调、中调、大调三类，是根据老艺人辈传，以曲子的复杂程度、学唱的难易、歌词与乐句的多少而定的。它与现代歌曲的明朗与柔和、起音与结束音等无关，与明时的小令、散曲以及散曲中的令、引、近、慢、或者小令、中调、长调、大曲、法曲都不同，只约略具有上述明时音乐的余音罢了。”之后，在《中国曲艺音乐集成·陕西卷》中的《榆林小曲概述》中对此又做了进一步地探讨，其中的内容几乎被霍向贵的《榆林小曲集》中的《榆林小曲概述》，王蓓蓓的《榆林小曲的表现形式及传承方式》和张智斌的《榆林小曲探微》等论文多次全文引用。

王新惠的《榆林小曲演唱艺术探微》是目前所能见到的唯一一篇专门论述榆林小曲演唱特点的论文。她认为：“榆林小曲由于其特殊的人文生成背景，它在演唱上形成了自己的特点，委婉、深情、调皮，多用高腔以及真假声唱法，音乐表达多滑音，多衬词。”在此基础上，王蓓蓓在她的硕士论文《榆林小曲的表现形式及传承方式》中，又进一步论述了榆林小曲的演唱及旋律特点，榆林小曲的两大演唱流派及演出特征。

榆林小曲的乐器及演奏方法：关于榆林小曲的乐器，陈王兴在他的《榆林小曲初探》中写道：“榆林小曲的乐器，现有京胡、扬琴、琵琶、二胡、古筝、三弦（本来还有月琴、箫、笛子）等丝弦、弹拨乐器。京胡、月琴、琵琶是南曲和南方戏曲的主要乐器。榆林小曲的有些曲调宜于月下、楼上、水边、亭内、寂寞、人静而适于琵琶、月琴伴洞箫；有些曲调的引子与乐句的骤急、突缓、慢延、跳跃而适于月琴、笛子调音。所以，榆林小曲的乐器应按原有乐器增添月琴、箫、笛。器乐，应以京胡为导音，以制诸音，多用一弓一音，以发挥声乐的委婉、清丽的特长。扬琴应重在调和，需防喧宾夺主。”

除了古筝以外，对榆林小曲的其他乐器的研究便到此为止了，很少有人对此再做深入探讨。但人们似乎对古筝却有着浓厚的兴趣，有两篇论文还对此做了专门的论述，这两篇论文是：周延甲、李世斌的《秦筝在秦——陕西榆林古筝考察报告》和芮子晶的《榆林小曲中的榆林古筝》。

霍向贵在他的《榆林小曲初探》中对扬琴、琵琶、筝、三弦及京胡的演奏方法

都做了比较详细的介绍，同时他还特别谈到了一样打击乐器：“打击乐，只有一只瓷碟子和两根筷子。其基本节奏为：小曲的调，并不固定，根据演唱者的嗓子高低来确定，一般以 D 或 bE 为合适。”

另外一篇谈到榆林小曲的乐器演奏方法的论文就是王蓓蓓的《榆林小曲的表现形式及传承方式》了。

榆林小曲艺人简介：小曲艺人，是榆林小曲演唱和传承的主体，只关注榆林小曲而不关注小曲艺人，那就难免会失之无源之水、无本之木。因而几乎所有的榆林小曲集子都对榆林小曲的艺人做了不同程度的介绍。《榆林文史资料第十三辑·榆林小曲专辑》介绍了 12 位小曲艺人，他们是：王级三、王子英、文子义、白葆金、林懋森、张云庭、胡福堂、冉继先、朱学义、李醒华、胡英杰、吴春兰。《中国曲艺音乐集成·陕西卷》则只介绍了张云庭、白葆金、胡英杰、吴春兰四位艺人。《榆林小曲集》中介绍的小曲艺人有：林懋森、朱学义、王子英、文子义、叶子丰、白葆金、陈元娃、胡英杰、李醒华、罗新民、吴春兰、林玉书、林玉碧、叶万秀、胡振基、王青、李天民、王爱芳、叶梅，共 19 位。《榆阳文库·榆林小曲集》中介绍的小曲艺人有：王级三、王子和、李文靖、胡福堂、张云庭、林懋森、朱学义、冉继先、王子英、文子义、王金汤、叶子丰、白葆金、陈元娃、胡英杰、李醒华、罗新民、吴春兰、谢天士、吴天华、李振业、尤珍、栗清秀、高文霞、林玉碧、叶万秀、王青、李天民、乔文新、梁梅、王艳，共 31 位。

其他方面的研究：其他有关榆林小曲的研究论文，方向较乱，不好归类，这里只列其论文题目：陈曦的《榆林小曲——信天游之外的陕北》，王蓓蓓的《基于信息化思维的榆林小曲文化保护路径创新研究》和《榆林小曲的课堂教学价值探析》，项阳的《男声女唱：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的思考》，白晓炜的《全面把握研究对象，思考传统音乐发展脉络——榆林小曲研究的再认识》，王青的《榆阳政协与榆林小曲》，尚飞林的《榆林小曲说》等。

第八章 榆林小曲的传承与保护

榆林小曲携带着江南之音，江南韵味，来到榆林古城后便稳稳当当驻扎了下来，榆林小曲以江南丝竹为基调，又吸收了陕北民歌的少许成分，形成了现在的风貌。既清丽柔顺又婉转明亮，是榆林小曲独有的特色。榆林小曲艺术品味很高，演唱技巧变化多端，知名曲牌达 20 余种，传承人当年进京演出，获过全国大奖。但是一个特别奇异的现象是，榆林小曲不像陕北民歌那样被广泛传唱，而是仅仅限于古城之内，出了城墙这个圈便听不到榆林小曲了。

一、榆林小曲的基本内容、主要特征及文化价值

榆林小曲的内容，以反映城市生活情趣的为多，其中描写离愁别怨、男情女爱的曲目占较大比例，如《日落西山》《日落黄昏》《大送郎》等；反映茶肆酒楼、货郎、挑夫生活的曲目，如《开茶馆》《卖杂货》《下荆州》；刻画青楼之恨、尼庵之苦的曲目，如《妓女告状》《小尼姑》；表现民俗风情的曲目，如《放风筝》《喜千秋》《偷红鞋》《赐儿山》等；关于一些脍炙人口的民间传说故事的曲目，如《梁山伯与祝英台》《张生戏莺莺》《八仙过海》《十二杯酒》等。此外，有些曲目来源于当地民歌，如《走西口》《五哥放羊》《小寡妇上坟》《送大哥》等，共有 60 多种唱腔曲目。

榆林小曲的结构分为小曲（即单曲）和联唱（即联套）两种形式，单曲称为小调，一般是简短的单段结构，演唱时用“重头”（曲调反复）的方法，与歌曲中的分节歌相似。联套分为中调、大调，由若干曲牌连接而成，并加曲头、曲尾，属联曲体。其基本句式即句格有五字的二二一句式，七字句的二二三句式和十字句的三三四句式。

榆林小曲的器乐曲牌约有 50 多首，其中的传统曲牌如【柳青娘】【唤姣娘】，将唱腔作为曲牌的如【小小船】【九连环】，当地民歌衍化的曲牌如【掐蒜薹】，吸收当地戏曲的曲牌如【小拜门】【急毛猴】。

小曲的演奏乐器为扬琴、古筝、琵琶、三弦、京胡、碟子等。

小曲的演唱形式，既可一人单唱，也可两人对唱；既可坐唱，也可站唱或自弹自唱。演唱时遵循传统的“正字、合腔、养喉、纯熟”四要素，采用真假声结合及顿挫抑扬的唱法，在发声、吐字、行腔、用令上颇有讲究，合辙押韵，优美动听。

榆林小曲的主要特征：由南方传入陕北，又与陕北民间音乐相结合，是南北民间音乐文化交流融合的产物；小曲的音乐风格既委婉缠绵，又高亢激昂，南韵北声融为一体；采用小嗓演唱，男扮女声、真假声结合，多用顿音闪断，形成独特的演唱方法，产生亦连亦顿、活泼弹跳的演唱效果；器乐伴奏以弹拨乐为主，辅以京胡、二胡等拉弦乐器，突出亦连亦顿、弹跳活泼的演奏效果；曲目丰富，套路完整，形成各自的声腔体系；小曲是陕北独特的市民阶层艺术，雅俗共赏，既为自娱自乐，又与民俗活动（婚丧嫁娶、节日喜庆、生辰寿诞）密切联系，是榆林市井民俗风情的集中体现。

从文化价值来说，首先，小曲起源于明代，形成于晚清，是全国现存唯一活着的明清俗曲遗响，是南北音乐文化为主、多元音乐文化综合的活化石，为我们了解明清时期民俗音乐，研究陕北地域多元文化交流、融合现象提供了佐证。其次，小曲是历史文化名城的民俗风情之一，可以体现榆林的文化风貌，与历史文化名城的保护、旅游开发等联为一体。抢救、保护榆林小曲，吸取小曲发展衍化的经验，能够为我们建立新时期特色性社会主义文化，丰富人民群众的文化生活，提高人民群众文化素质和精神文明建设等，产生重要的促进作用。

二、榆林小曲的传承过程及相关措施

以 1949 年为界，榆林小曲的传承可以分为两个大的阶段，即建国前与建国后。建国前，榆林小曲的学艺及演出，一般都是父子相传，兄弟共操，演唱与演奏皆能，也有以演唱见长或以演奏见长的艺人。这种父子相传兄弟共操的如：李殿魁—李芳—李国珍兄弟—李茂兄弟（祖孙四代）；白如山—白子霖（父子）；王级三—王子英—王青（祖孙三代）；林懋森—林玉书、林玉碧（父子）；叶子丰—叶万秀（叔侄）；朱崇义、朱怀义、朱学义三兄弟……

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，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派和后街派之分，榆林小曲研究会会长王青是这

样解释的：最早榆林人把城墙以内称为榆林城，以钟楼为界，钟楼以北为后街，钟楼以南为前街。前街派以贾盘石巷东边的“杏林堂药铺”为活动中心，后街派以解放巷口对面“钟表铺”为活动中心，鼓楼底下的“庆兴银炉”活动也多一些。

前街派的代表人物有：秦俊—林懋森、朱学义—胡英杰、李醒华、吴国珍、林玉书、林玉碧—李天民、李艳娥、葛智。

后街派的代表人物有：贾和亭、秦四应、叶子丰、王级三—张云庭、罗新民、叶万秀、文子义、冉继先、王子英—吴春兰、乔玉秀、白葆金、王青—王艳、石焕芳、梁梅。

榆林小曲走不出榆林城（指老城），这样的说法用在建国前是比较合适的；但建国以后，再这样说，就不够准确了。因为建国后，榆林小曲不但走出了榆林城，而且还走向了西安、南京和北京，同时，从传承方式上，也由建国前的家传为主转变为以师传为主。

1953年，榆林县工人俱乐部曾举办榆林小曲演唱培训班，请老艺人张云庭坐班指导，培养了40多名男女学员，其中吴春兰就是这批学员里的杰出代表，另外还有乔玉秀、姬桂英等。

1979年，随着全国民间音乐集成工作正式启动，榆林小曲的抢救恢复工作也开始了。1981年，地、县文化馆干部给榆林小曲演唱家胡英杰录音，这项工作进行了四十多天，参加录音的小曲艺人还有白葆金、罗新民、林玉书、林玉碧、叶万秀、王青、胡振基、李天民、陈元娃、李少林等。随后，手工刻印出了两本榆林小曲油印本。同年，陕西省人民广播电台专程来榆林录制胡英杰演唱的榆林小曲，西安音乐学院周延甲、陕西省文化厅音乐研究所李世斌专程来榆林采录了白葆金演奏的榆林小曲古筝曲。



（西安音乐学院周延甲教授来榆采录榆林小曲）

1984年7月，西安音乐学院教授曲云，在榆林小曲研讨会上就如何继承和发扬榆林小曲和榆林筝的演唱和演奏作了专题发言，并采录了榆林小曲的演唱和演奏曲目。1984年以来，中国音乐艺术研究院音乐研究所所长乔建中教授多次带国内外学者和学生来榆林采录榆林小曲，并于2005年介绍榆林小曲进京在中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院进行演出和学术交流。

1986年5月4日，成立了榆林县政协“榆林小曲研究小组”，推选政协委员胡英杰为组长，罗新民、李振业为副组长，同时吸收了初高中文化程度的待业青年、工人，如梁梅、郭红艳、张永利、侯亚惠、雷小燕、李艳娥等10名小曲学员。研究小组每周二、六晚上在田丰年巷、榆林县工商联四合院为学员教唱榆林小曲，教唱的老师有胡英杰、李天民、栗清秀，器乐伴奏有罗新民、李振业、王金汤、林玉书、林玉碧、叶万秀、王青。同时，研究小组成员罗新民、胡英杰、李振业和陈王兴等参照叶万秀四叔、叶冬珍父亲叶子丰在建国前期手抄下来的榆林小曲部分唱词，进行整理、修改，共收录了五十余首小曲。

1993年底，《榆林文史资料》主编李云祯召集榆林小曲主要艺人及社会文化人

士，在榆林县政协会议室开会，研究文史资料特辑、榆林小曲专辑的出版事宜。会上，大家一致认为，出版榆林小曲专辑的条件已经成熟。经过两个多月的努力，1994年2月，《榆林文史资料十三辑·榆林小曲专辑》正式面世。专辑编入了55首榆林小曲，其中，《姐妹拌嘴》《大顶嘴》《一连三》《五更鸟》是失传了的大调曲子，这次也被收入专辑，这部专辑可以说是自小曲形成以来的第一本较丰富的选本。



2005年9月，榆林小曲研究会正式成立，王青任会长。在王青的主持下，榆林小曲研究会积极开展小曲的培训和展演活动，他们坚持深入基层，为群众演唱，无论是在大型庆典活动中，还是在婚庆、庙会等场合，人们都可以听到小曲艺人们精彩的演唱。据不完全统计，从2005年以来，他们已演唱了700多场次。

2006年6月，榆林小曲入选国家级非物质文化遗产名录。



2008年2月，王青、林玉碧被中华人民共和国文化部命名为国家级非物质文化遗产项目榆林小曲代表性传承人。

2008年6月，王青、林玉碧、叶万秀被陕西省文化厅命名为陕西省非物质文化遗产项目榆林小曲代表性传承人。

2010年，王青、叶万秀、林玉碧、高文霞、栗清秀、葛智、梁梅、李天民入选榆林市非遗项目榆林小曲代表性传承人。

2014年，启动榆林小曲进校园活动，小曲艺人梁玲、李艳娥、乔文新、张永利、梁梅、王艳分别到榆林市九小、一完小、二完小、十一小，区一中、十一中为中小学生教唱榆林小曲。

三、榆林小曲的传承谱系

榆林小曲历来是自我娱乐的演唱形式，室内院落均可进行，没有固定的演唱场合。茶余饭后，艺人们相约为伴，带上自己的乐器布袋，前往参加演唱。所以没有职业班社，也没有以此为业的职业艺人。艺人间虽有一定的传承关系，但没有明确的传承谱系。

清末时期将小曲由官邸传入民间的人是李殿魁、李芳、李国珍祖孙三辈，同时期的艺人还有白如山、白子霖父子，以及孙茂林、盛千、秦俊业、陈俊德、孙沅等（他们的生卒、年龄均不祥）。

清末民初的艺人有王才德、高仪丞、王子英、王尚卿、王级三、王敬、王子和、谢玉长、朱四玉、张云庭、胡福堂、周天恩、林懋森、白葆金、冉继先、叶子丰以及朱崇义、朱怀义、朱学义兄弟三人等。

以后相继学艺的还有贺健良、李茂、陈元娃、谢天士、胡英杰、吴国彦、吴天华、罗新民、贾和亭、胡四宾、王升卿、李定斋、文子义、赵崇厚、潘植卿、秦四应等。

中华人民共和国建立后的艺人有李醒华、林玉书、林玉璧、叶万秀、吴国珍、王青、乔玉秀（女）、叶梅（女）、吴春兰（女）李天民等

榆林小曲著名老艺人谱系			
代别	姓 名	生 卒	技 艺
第一代	王级三	1886—1956	扬琴演奏
	王子英	1910—1973	琵琶演奏
	文子义	1911—1968	小曲演唱
	林懋森	1903—1968	小曲演唱
	胡福堂	1893—1966	三弦演奏
	冉继先	1909—1977	扬琴演奏
第二代	朱学义	1905—1988	古筝、扬琴制作及演奏
	李醒华	1922—1988	演唱艺人

榆林小曲主要演唱艺人谱系						
代 别	姓 名	性 别	文化 程度	传承 方式	学艺 时间	居住 地址
第一代	张云庭	男	不祥	师传	不祥	榆阳区
第二代	白葆金	男	不祥	师传	1929 年	榆阳区
第三代	胡英杰	男	不祥	师传	1944 年	榆阳区
	胡堂娃	男	小学	师传	1940 年	榆阳区
第四代	吴春兰	女	高中	师传	1950 年	榆阳区
	栗清秀	女	小学	师传	1950 年	榆阳区
	高文霞	女	初中	师传	1950 年	榆阳区
第五代	李天民	男	初中	师传	1980 年	榆阳区
第六代	乔文新	男	初中	师传	2003 年	榆阳区
	白秋芳	女	初中	师传	2004 年	榆阳区
	郭红艳	女	初中	师传	2004 年	榆阳区
	梁 梅	女	高中	师传	2004 年	榆阳区
榆林小曲主要演奏艺人谱系						
代别	姓名	性别	文化 程度	传承 方式	学艺 时间	居住 地址
第一代	罗新民	男	中专	师传	1945 年	榆阳区
第二代	林玉书	男	高中	家传	1950 年	榆阳区
	林玉碧	男	初中	家传	1950 年	榆阳区

	葛 智	男	初中	师传	1950 年	榆阳区
	叶万秀	男	小学	家传	1950 年	榆阳区
第三代	胡振基	男	小学	师传	1970 年	榆阳区
	王 青	男	高中	师传	1975 年	榆阳区

四、存在的问题及相关建议

1986 年国务院公布榆林古城为中国历史文化名城，在构成历史文化名城的众多文化中，榆林小曲以其古筝、扬琴、琵琶、三弦等丝弦伴奏缠绵委婉，独树一帜，成为榆林城内独特的文化艺术形式。

但由于种种原因，榆林小曲的传承和保护没有引起有关部门的高度重视，使得这塞上古城的艺术奇葩面临枯萎的境地，具体表现在：一是从业艺人普遍老龄化，榆林小曲的传承面临后继无人的状况。二是从管理体制上，没有明确哪一个政府部门来管理榆林小曲的传承与保护工作，2005 年 9 月虽然成立了榆林小曲研究会，但没有专人来抓此项工作，演出时都是民间艺人临时拼凑。三是没有固定的活动、演练场地。榆林小曲演练时，需要的乐器多，演员也多，没有一个固定的、较大的演练场地，小曲的演练与传承就无从谈起。四是活动经费严重不足，演练和演出所需要的字幕机、音响设备、仿古乐器，都不能及时添置或更新。

随着榆林成为能源重化工基地和晋陕蒙中心城市，榆林的经济建设、城市建设将会发生巨大变化，城市人口的增加，使得人们对文化生活将会提出更高、更新的要求。作为中国唯一活着的明清俗曲，榆林曲艺的精华——榆林小曲，也需要培植、提高、创新、升华，使之以新的姿态展现在世人面前，融入人民群众文化生活之中。因此，针对以上存在的问题，特向有关部门提出以下建议：

（一）提高小曲艺人待遇，以免小曲传承后继无人

要想让榆林小曲长期存在和发展，最有效最根本的办法还是将其正规化、正式化、专业化。榆林小曲发展至今依然只是停留在业余弹唱这一水平上，艺人们都是不计报酬自愿参加传唱，这也是传承人老龄化的一个重要原因。传唱榆林小曲没有

报酬，而年轻人要养家糊口，这就形成了一对不可调和的矛盾。解决这一矛盾最好的办法就是让榆林小曲的传唱成为一种职业，一种可以赚取报酬解决生存和生活问题的职业，这样就会吸引更多年轻人参加到榆林小曲传唱和传承行列当中来，榆林小曲传承后继无人的困境也就迎刃而解了。同时由于将学唱小曲作为一种工作，他们就可以有更多的时间和精力来学习榆林小曲，就可以学得更精，唱得更好。再者，要将榆林小曲放在特定的环境中整体加以保护，不仅要保护榆林小曲本身，还要保护其生存环境，如老街四合院、传统的民俗风情等等，如果这些东西消亡了，榆林小曲就会失去了其赖以生存的基础和根本。

（二）给小曲艺人一个容身之地，以使其不断发展壮大

给榆林小曲艺人一个容身之地，一个专属于自己的排练和办公场所，让榆林小曲不至于颠沛流离，寄人篱下。在此基础上举办榆林小曲演奏、演唱长期培训班，不断发掘和培养有兴趣有才华的演奏、演唱艺人，给榆林小曲不断地补充新生力量。在大力培养人才的基础上，选出一批高质量的表演人才，组建一个榆林小曲艺术表演团体，赴省、进京进行各种文化汇演，提高榆林小曲的知名度和影响力。除此之外，还应该结合各种群众文化活动，在榆林市著名的旅游景点、庙会及广场举办经常性的演出活动，广泛开展小曲艺术的演出活动。这样既能丰富广大群众的文化生活，又能让更多的人了解榆林小曲，一举两得。

（三）组建小曲研究团队，加强小曲的研究工作

组织专人进一步深入细致地开展对榆林小曲的收集、整理和研究工作，探索榆林小曲的历史渊源和发展脉络，全面展开小曲的乐班、艺人、乐器、唱腔、曲牌及文化价值等方面的研究工作，并将所获资料进行归类、存档，同时与小曲研究会合作，深入开展榆林小曲本体及相关民俗等方面的理论研究，将研究成果编写成论文或学术专著，完成《榆林小曲研究》的编纂及相关音像制品的出版工作。

榆林小曲是老祖宗留下来的珍贵遗产，是榆林人民乃至全中国人民的骄傲，我们应该高度重视，努力将它传承下去并使其发扬光大，而不能任其消亡。经过各方人士几十年的努力，我们虽然已经取得了一些保护成果，但依然存在着诸如活动经费不足、传承后继无人等种种困难。小曲的传承与保护任重而道远，它需要一代一代有识之士亲历躬行，将它保护好，传承好，让这一支塞上艺术奇葩走出陕北，走

向世界。

第九章 榆林小曲主要演出活动

一、晋京演出

第一次晋京演出

偶而看到一篇介绍榆林小曲的文章，其中写道：“20 世纪 50 年代的中南海，榆林小曲的艺人们为中央领导表演小曲。女歌手吴春兰的《进兰房》才唱了四段，毛泽东就来了兴趣，叫中央办公厅主任汪东兴问是什么曲子，共有几段。他觉得这个曲子很像湖南的一种小调，听起来如闻乡音，倍感亲切。小曲唱毕，毛泽东还饶有兴趣地问道：湖南乐曲怎么会流传到陕北那个地方？”（陈曦：《榆林小曲——信天游之外的陕北》）



（榆林小曲首次晋京演出）

初读这段文字，我一时感到非常兴奋：榆林小曲还到过中南海，给中央领导和毛主席演唱、演奏过？但兴奋过后却是冷静，榆林小曲参加过第二届全国民间音乐舞蹈会演，这事我听说过；但说榆林小曲到过中南海，而且还给中央领导和毛主席演唱过，这我却从来没有听说过。

这段时间突然对榆林小曲产生了兴趣，每逢周三就到中赢广场榆林小曲研究会听小曲艺人们演奏榆林小曲。会长王青是我的老朋友了，他的父亲王子英当年

就参加过第二届全国民间音乐舞蹈汇演。20 世纪 50 年代，小曲艺人们是否到中南海给中央领导和毛主席演唱过榆林小曲，他一定比别人更清楚。

听了我的提问后，王青笑着说：大家的愿望是美好的，都希望榆林小曲进过中南海，给中央领导和毛主席演奏过。但事实并不是这样，你想想，当时要是真的在中南海给毛主席演唱过榆林小曲，那还不成了轰动榆林的大新闻？可我的父亲却从来没有提过这事。1957 年，榆林小曲进京，只是参加第二届全国民间音乐舞蹈汇演。这次汇演的规格很高，它是由中华人民共和国文化部，中华人民共和国民族事务委员会，中华全国总工会和中国新民主主义青年团中央委员会联合主办的。

王青说着，便从他的书架上拿出一本小册子，这本小册子是当年吴春兰留下来的“第二届全国民间音乐舞蹈汇演节目单”。透过这本节目单，我们可以了解到以下信息：当时，陕西代表团是和吉林省代表团在一个组演出的。陕西代表团音乐部分的第一个节目就是女声独唱——《进兰房》。节目单上是这样介绍《进兰房》的：是榆林一带的一种民间音乐，当地人惯称榆林小曲。《进兰房》叙述了一个少女在楼阁中思想情郎的一段情节。演唱者：吴春兰；伴奏：冉继先，白葆金，王子英，胡福堂。



（第二届全国民间音乐舞蹈汇演节目单）

演出的人物和演出的节目搞清楚了，那么演出的时间和地点呢？王青又拿出了一张照片给我看，这是吴春兰等五人在北京演出时的一张合影，上面清楚地标明时间是：1957年3月22日。从而可以推断演出时间应该是1957年3月22日前后，演出的地点王青说他也记不清了，但肯定不是中南海。

这就是榆林小曲参加第二届全国民间音乐舞蹈汇演的基本情形。接下来的问题是第一届全国民间音乐舞蹈汇演榆林是否有人去参加，谁代表榆林去参加了？王青回答说，第一届也有人去了，是府谷的丁喜才。丁喜才当时很穷，买不起扬琴，就借了一台榆林地区邮电局的扬琴。丁喜才的演出很受专家的好评，随后，丁喜才就受聘于中国音乐学院上海分院当了民间音乐教师，1957年、1958年，音乐出版社和陕西人民出版社分别根据丁喜才的演唱出了两本集子——《陕北榆林小曲》和《榆林小曲》。现在大家都知道，丁喜才是二人台艺人，并不是榆林小曲艺人，他演唱的也是二人台而不是榆林小曲。所以榆林小曲第一次进京演出应该是1957年，而不是1953年。

虽然没有到过中南海，也没有给中央领导和毛主席演出过榆林小曲，但榆林小曲的进京演出却意义重大，它是榆林小曲首次走出孤岛榆林走向全国，从而让更多的人认识榆林小曲，了解榆林小曲，乃至热爱榆林小曲。吴春兰作为首位进京表演榆林小曲的女演员，更是功不可没。

第二次晋京演出

1982年，榆林小曲作为一个音乐品种，随榆林地区民间艺术团赴西安和北京进行了汇报演出，受到了各级领导、专业文艺工作者和广大观众的热烈欢迎。小曲也被人们视为“沙漠绿洲里的一流甘泉”。

第三次晋京演出

2005年11月，应中国音乐学院中华传统音乐文化资料库项目组之邀，榆林小曲演唱队一行16人（王青、叶万秀、林玉碧、胡振基、李振业、梁梅、王艳、乔文新、胡堂娃、李天民、尤兰芳、白俊兰、郭红艳、叶翠花、张永利、高文霞），赴北京参加了学术交流演出活动。小曲艺人们多数都在60岁以上（其中有75岁者两人），他们不顾长途劳累，当日下午便进入录音室，两天便顺利完成了30多个曲目（牌）的录音工作。



（榆林小曲第三次晋京演出）

11月11日晚，中国音乐学院以“陕北高原沙漠中的生命旋律——榆林小曲演唱会”为题，在该院演奏厅举办了榆林小曲晋京首场演出。12日上午，中国音乐学院在教学楼召开座谈会，杜亚雄、桑海波、肖梅等近20名专家、教授在会上作了发言，中国音乐学院原院长、教授李西安在出国前赶来参加座谈，并讲了很好的意见和建议。与会专家，就榆林小曲的定位、价值、保护、继承与发展等问题，发表了很好的意见和建议。大家认为，榆林小曲定位为“明清俗曲”比较准确；榆林小曲的存在，也为研究明清俗曲提供了很好的证据。11月13、14两日，榆林小曲艺人应邀，分别到中央音乐学院和天津音乐学院进行演出（演出的主要曲目有：器乐曲牌【小拜门】和【柳青娘】，李天民演唱的《九连环》，梁梅演唱的《洗菜心》，乌兰芳演唱的《进兰房》《小尼姑》，胡智华演唱的《十二杯酒》《小寡妇上坟》，高文霞演唱的《小姑听床》《大送郎》，乔文新演唱的《日落西山》《放风筝》，栗清秀演唱的《妓女告状》，梁梅、白俊兰演唱的《卖杂货》，白俊兰、栗清秀演唱的《小放牛》，小合唱《绣荷包》）。



（榆林小曲参加第三次晋京演唱会的主要成员）

榆林小曲此次晋京，其意义之深、影响之大，远远超出预料。

一是为榆林小曲正了名。20 世纪 50 年代初，府谷县著名艺人丁喜才先生（后任上海音乐学院民间音乐课教师）演唱的打坐腔（即二人台）曲目，被时任该院教师于会泳整理并以《陕北榆林小曲》出版，随后，该院鞠秀芳将丁喜才演唱而记谱整理的打坐腔《五哥放羊》，以“榆林小曲”为名搬上舞台，由于她的成功演唱，此曲很快在全国流传开来。在这次研讨会上，李西安、杜亚雄等老教授讲，看了此次演出，才改变了对“榆林小曲的看法，第一次听到了真正的小曲。”

二是为榆林小曲定了位。樊祖荫、杜亚雄、乔建中等专家学者一致认为，榆林小曲是目前我国尚难见到、且保留较完整的明清俗曲活化石，非常有研究价值。

三是与三个高等音乐院校建立了关系。中国音乐学院邀请榆林小曲晋京演出，不仅为小曲正了名，定了位，引起专家学者的关注，中国音乐学院将把榆林市作为其科研基地，与榆林市长期合作，共同发展。中央音乐学院、天津音乐学院也表示派师生赴榆采风考察，加强往来。与高等音乐院校建立关系网，无疑会对榆林文化发展带来无可估量的作用，亦将收到良好的社会效益。

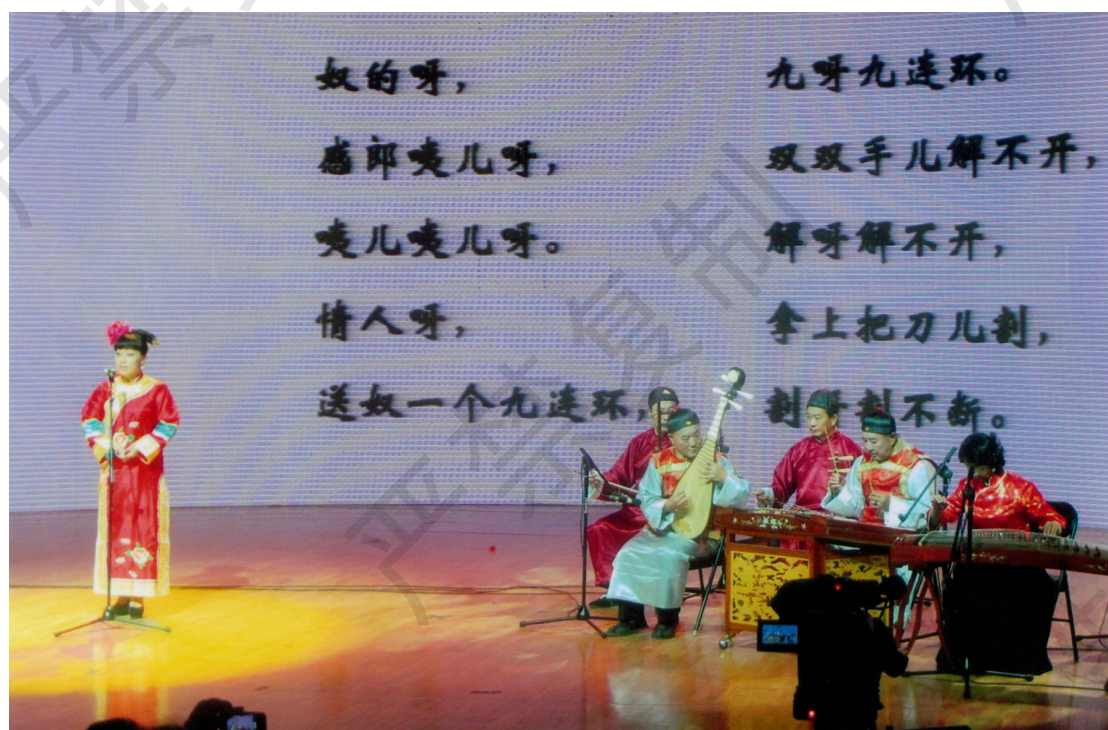
四是扩大了榆林的知名度和影响力。榆林小曲晋京（津）的三场演出，虽说观众不足一千人，但其影响力不可低估。听众大多是我国音乐界著名的专家教授

或博士、硕士研究生，他们都有众多学生。

榆林小曲在浩瀚的陕北传统音乐中虽属一个小曲种，然而，它却创造了中国音乐学院接待同类民间音乐表演团队的第一，无论是规模，还是礼遇，均是该院建院以来从未有过的。

第四次晋京演出

2012年10月9日，榆林小曲研究会的主要成员（王青、叶万秀、石焕芳、赵忠林、刘生奎、叶润祥、王艳、梁梅）一行八人，来到中国音乐学院参加“四方水土四方乐”——北京市第四届传统音乐周文艺晚会，在这次文艺晚会上，演出了两首榆林小曲，一首是梁梅演唱的《洗菜心》，一首是王艳演唱的《九连环》。



（榆林小曲第四次晋京演出）

二、赴西安演出

1953年，榆林小曲参加第一届陕西省民间文艺观摩演出，文子义演唱了《九连环》，伴奏：冉继先、白葆金、王子英、胡福堂。



(榆林小曲参加第一届陕西省民间文艺观摩演出)

1957年，榆林小曲参加第二届陕西省民间音乐舞蹈汇演，吴春兰演唱了《进兰房》，伴奏：冉继先、白葆金、王子英、胡福堂。

1958年，榆林小曲参加陕西省曲艺调演。

1960年，榆林小曲参加陕西省职工文艺汇演，演奏了几首榆林小曲曲牌，演奏者有：朱学义、罗新民、王子英、王金堂。

2006年，榆林小曲参加了陕西省民俗文化展演，乔文新、王艳唱了《怀胎十月》。伴奏：王青、林玉碧、叶万秀、葛智、吕世民。

2011年9月11日—14日，榆林小曲参加陕西省首届民间文化艺术节暨第二届陕西民间文艺山花奖评奖活动，王艳演唱的《九连环》获金奖。

榆林小曲《九连环》荣获陕西省首届文艺山花奖金奖



演唱：王艳

伴奏：王青 叶万秀 石焕芳 刘生奎 赵忠林 叶润祥 白俊兰 2011年9月

（榆林小曲参加陕西省首届民间文化艺术节）

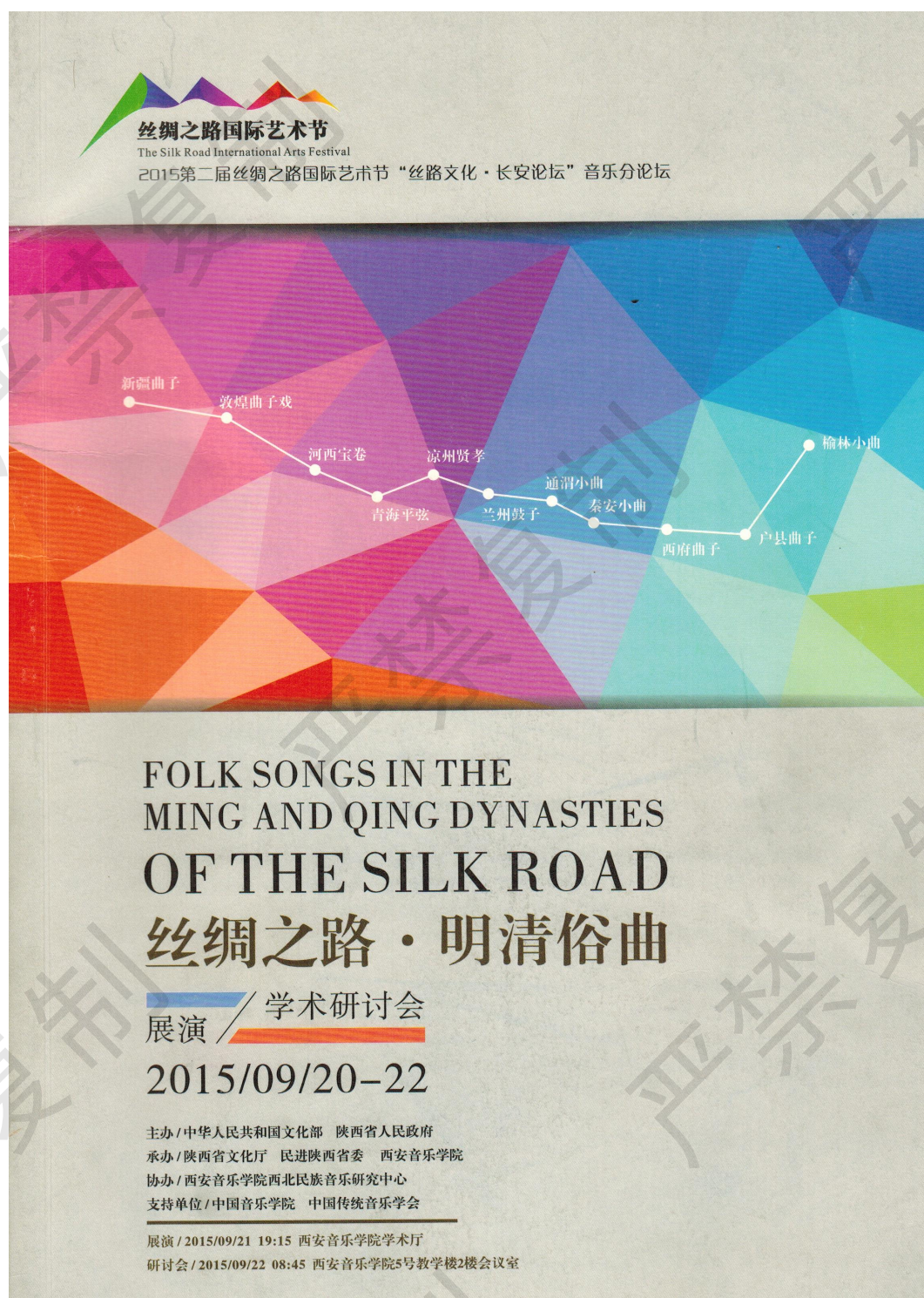
2011年10月18日—22日，榆林小曲参加第二届陕西省社区文化节，由李艳娥、梁梅、刘桂莲、张永利出演的女声四联唱（《进兰房》《张生戏莺莺》《卖杂货》《九连环》）获银奖。



（榆林小曲参加第二届陕西省社区文化节）

2015年9月20—22日，榆林小曲参加丝绸之路·民清俗曲展演。梁梅、王

艳、白俊兰、梁玲、张永利、杨秀丽演唱《绣荷包》《放风筝》，乔文新、梁梅演唱《卖杂货》，王艳演唱《九连环》。伴奏：王青、石焕芳、叶万秀、刘晓琴、韩玉林、赵忠林。本次参加展演的还有：户县曲子、西府曲子、秦安小曲、通渭小曲、兰州鼓子、凉州贤孝、河西宝卷、青海平弦、敦煌曲子戏、新疆曲子。



(丝绸之路艺术节宣传册)

2016年8月10日，榆林小曲参加陕北民歌博物馆捐赠仪式文艺晚会，王艳演唱《九连环》，梁梅演唱《洗菜心》。

三、赴南京、汉中及扬州演出

2014年5月29日，榆林小曲赴汉中参加四省区（陕西、四川、甘肃、山西）民俗音乐展演，王艳演唱《九连环》，梁梅演唱《张生戏莺莺》。伴奏：叶万秀、王青、刘桂莲、赵忠林、石焕芳、刘生奎。

2014年11月11—13日，由中国传统音乐协会主办，南京晓庄学院承办的全国首届民间俗曲展演暨专家研讨会在南京晓庄学院举行。参加展演的民间俗曲有海州五大宫调、扬州清曲、兰州鼓子、菏泽南路琴书、广西文场、柳林弹唱、南京白局。榆林小曲研究会也应邀参加了这次展演，展演的曲目有：

曲牌【小拜门】，演奏者：王青、艾先锋、刘生奎、石焕芳、韩玉林、赵忠林。

女声小合唱《绣荷包》，演唱者：王艳、梁梅、杜华、梁玲。

独唱《进兰房》，演唱者：李艳娥。

对唱《怀胎》，演唱者：乔文新、张永利。

独唱《张生戏莺莺》，演唱者：梁梅。

对唱《卖杂货》，演唱者：白俊兰、刘桂莲。

独唱《九连环》，演唱者：王艳。

独唱《梳油头》，演唱者：畅晓峰。

女声合唱《放风筝》，表演者：梁玲、王艳、梁梅、杜华、李艳娥、张永利、刘桂莲。



（榆林小曲赴南京演出）

2018年5月11日，由扬州市广播新闻出版局和榆林市广播新闻出版局联合主办，扬州市曲艺研究所、榆林市群众艺术馆承办的“江南曲美·丝路情深”——非遗文化走亲（榆林·扬州）曲艺交流展演在扬州音乐厅举行。参加演出的小曲艺人有：王青、梁梅、王艳、乔文新、艾先锋、石焕芳、刘生奎。王艳演唱了《九连环》，梁梅和乔文新合唱了《卖杂货》。

四、在榆林的演出

1978年至2005年

1978年，榆林小曲老艺人胡英杰、吴春兰参加榆林地区陕北民歌调演。



（胡英杰和吴春兰在演唱榆林小曲）

1982年，榆林小曲艺人在李学士上巷王恩家为胡星元先生演唱小曲，参加演出的有：胡英杰、白葆金、叶万秀、林玉碧、王青、胡振基等。

1983年，参加第一届榆林之春音乐会，李艳娥与张永利合唱《卖杂货》。

1985年参加第二届榆林之春音乐会，李艳娥演唱《进兰房》，张永利演唱《绣荷包》。

1986年，榆林小曲艺人李醒华、李家财、李文广父子在星元图书楼为胡星

元先生演唱小曲。

2006 年

2 月，在世纪广场参加春节期间的陕北民俗文化展演。

9 月，参加第一届榆林旅游文化艺术节，在凯歌楼上展演榆林小曲。

2007 年

2 月，参加春节期间的陕北民俗文化展演。

6 月，参加第二届陕北民歌艺术节的演出。

2008 年

2 月，参加春节期间的陕北民俗文化展演。

6 月，参加第三届陕北民歌艺术节的演出。

2009 年

2 月，参加春节期间的陕北民俗文化展演。

6 月，参加第四届陕北民歌艺术节的演出。

9 月，在卧云山、香云寺，参加庆祝国庆 60 周年文艺晚会。

2010 年

2 月，参加春节期间的陕北民俗文化展演。

夏天，在凌霄广场，每周六展演一次榆林小曲。

2011 年

1 月 9 日，在省军区招待所参加陕北秧歌、小戏、小品、小曲演唱团联欢会。

2 月 15、16、17 日，在万佛楼参加陕北春节民俗文化展演。

4 月 21 日，凤凰卫视采访了榆林小曲。

4 月 22 日，为庆祝西安“世园会”开幕，在世纪广场展演小曲。

6 月 29 日，在世纪广场参加庆祝建党 90 周年文艺晚会。

7 月 4 日，在大有当巷 4 号，榆林四合院保护点，天津电视台录制了榆林小曲。



（天津电视台采录榆林小曲）

7月17日，乔建中老师带领上海音乐学院和杭州音乐学院的部分师生，采访录制了榆林小曲。

8月24日，在世纪广场举办了榆林小曲专场演唱会。

10月1日，为庆祝建国62周年，在世纪广场举办陕北民歌及榆林小曲专场演唱会。

10月11日，在大有当巷四合院，参加电视剧《秦风》的拍摄。

10月16、17日，参加榆阳区文化局组织的杏树红叶节，先后赶赴木瓜崾、赵家崾、石山寺、卧云山演唱榆林小曲。

10月25日，王青和梁梅做客陕西省人民广播电台，王青琵琶伴奏，梁梅演唱了《卖杂货》《梳油头》《进兰房》《张生戏莺莺》。

2012年

年初，参加榆阳区春节文艺晚会，演唱第二版榆林小曲《放风筝》。



2月9日，参加榆阳区元宵文艺晚会，演奏曲牌【唤姣娘】，演唱女声四联唱《张生戏莺莺》《卖杂货》《九连环》《进兰房》，演唱者：梁梅、刘桂莲、张永利、李艳娥。同时还参加纪念胡星元先生诞辰109周年、庆祝星元医院建院13周年暨“星元之星”颁奖文艺晚会，出演的节目是《九连环》，演唱者：梁梅。

4月10日，参加老干部活动汇报演出，并获二等奖。

8月30日，为验收榆林市为省级园林城市检查团一行人，在河滨公园展演榆林小曲。

9月5日，王艳参加榆林电视台举办的才艺大赛，并获三等奖。她演唱的节目是《九连环》。

11月17日，参加电视剧《燃烧的花朵》开机仪式庆典演出。

12月11日，参加《梦回榆林》记录片拍摄，再现明武宗在凯歌楼听小曲的场景。

2013年

1月3日，去北京“八一”电影制片厂拍摄电视剧《边关烽火情》，并演唱了榆林小曲。此前，在榆阳区余兴庄参加了开机仪式。

2月21日至25日，在钟楼上展演了陕北民俗文化——榆林小曲。27日，参加了榆阳区迎春晚会，表演了小曲《放风筝》。

5月至9月，14次参加了龙溪山庄“榆林小曲剧场”的展演活动。

7月5日，在田丰年巷民俗文化馆，为文化部“非遗”司一行汇报表演了榆林小曲。

9月17日，参加老干部活动中心举办的“中秋·夕阳红”文艺晚会，表演了《放风筝》等节目。

10月25日，参加榆林普惠酒厂“喝老榆林酒，听榆林小曲”演出活动。
29日，在李学士上巷7号，为省文化厅“非遗”考察组汇报演唱。

2014年

元旦始，在榆林老街展演榆林小曲17次，同时还参加榆林市春节文艺晚会，演唱第三版榆林小曲《放风筝》。

4月7、8日，录制榆林小曲曲牌4首，演唱资料3首。5月，录制胡英杰传唱的光碟一盘。

6月20日，榆林小曲国家级首批非物质文化遗产项目走进榆林学院展演。

榆林小曲国家级首批非物质文化遗产项目走进

榆林学院——艺术学院

节 目 单

主办单位：榆林艺术学院

演出单位：榆林小曲研究会 演唱团

主持人：梁梅

1、榆林小曲曲牌《柳青娘》《急毛猴》演奏者：王青、
艾先峰、石焕芳、刘生奎、韩玉林、赵忠林

2、《九连环》，9、《进兰房》 演唱者：王艳

3、《小小船》，10、《八仙庆寿》演唱者：李坤森

4、《梳油头》，11、《樵楼初鼓咚》演唱者：刘桂莲

5、《下荆州》，12、《送郎君》 演唱者：张永利

6、《掐蒜苔》，13、《妓女告状》演唱者：畅晓峰

7、《洗菜芯》，14、《小尼姑》 演唱者：梁梅

8、《张生戏莺莺》 演唱者：王蓓

15、《怀胎十月》男女声对唱 演唱者：王艳、畅晓峰

16、《走西口》 演唱者：梁梅

17、《桃花女》词：刘加旺、曲：韩玉林 演唱者：王艳

18、《卖杂货》男女声对唱， 演唱者：梁梅、李坤森

19、《绣荷包》十绣，20、《放风筝》演唱者：

王蓓、钟梅、刘桂莲、张永利、王艳、梁梅

2014年6月20日

10月15日，在中赢文化广场参加大美榆阳杏树红叶旅游月暨美食文化月，榆林小曲展演启动仪式表演。

2015年

1月8日，在中赢文化广场参加榆阳区春节文艺晚会，演唱新编榆林小曲《怀

乡》。

2月2日，陕西电视台拍摄榆林小曲《大拜年》。

3月4、5日，在钟楼上参加榆林市陕北民俗文化展演。

7月29日，在世纪广场参加“纪念抗日战争胜利70周年”文艺展演。

8月16日，榆阳区文工团举办民俗文艺演出，榆林小曲参演的是“榆林小曲小联唱”《卖杂货》和《九连环》，演唱者：梁梅、畅晓峰、王艳。

8月23日，参加榆阳区政府举办的“创新榆林小曲专场”传统节目演唱会。

10月1日至6日，参加大美榆阳·杏树文化旅游系列活动榆林小曲展演。

2015·大美榆阳·杏树文化旅游系列活动 榆林小曲展演节目单

上篇《榆林小曲传统节目》演出单位：榆林小曲研究会

- 一、《绣荷包》女声独唱：梁玲 杨秀丽 白俊兰等
- 二、《张生戏莹莹》演唱者：张永利
- 三、《洗菜芯》演唱者：梁梅
- 四、《卖杂货》演唱者：乔文新 刘桂莲
- 五、《九连环》演唱者：王艳
- 六、《进兰芳》演唱者：李艳娥
- 七、《梳油头》演唱者：畅晓峰

下篇《榆林小曲创新节目》演出单位：榆阳区文工团

- 一、器乐合奏《榆林小曲》作曲、指挥：韩玉林
器乐合奏《乡情》作曲、指挥：韩玉林
演奏：榆阳区文工团乐队
- 二、《桃花女》作词：刘加旺 作曲：韩玉林
演唱者：王艳
- 三、《北斗情深》作词：刘加旺 作曲：韩玉林
演唱者：马文涛 曹玲玲
- 四、男生独唱《圪梁梁》演唱者：王世清
- 五、女声独唱《我的陕北村庄》演唱者：常媛
- 六、联唱《榆阳风景秀天下》演唱者：方伟 张苗 马文鱼等
- 尾声《盛世榆阳》演出：榆阳区文工团

10月24日，中央电视台中文国际频道，“长城内外、远方的家”栏目组来榆拍摄了榆林小曲专题节目。

2016年

2月2日，参加大美榆阳·新春民族音乐会，演出的节目是《怀乡》，演唱

者：刘桂莲、李艳娥；《绣荷包》，演唱者：李雨霏、高香怡、黄佳怡、刘奕舒、席悦铭、李禹彤等。

2月5日，参加大美榆阳春节文艺晚会，演出的节目是《怀乡》《绣荷包》《搭戏台》《北斗情深》。

2月24日，参加榆阳区迎春文艺晚会，出演的节目是《怀乡》《绣荷包》《搭戏台》，演唱者：梁玲、李艳娥等。

农历正月初八、初九、十三、十四、十五，先后五次参加榆林市春节民间文化展演活动。

4月30日，在镇北台参加榆林市旅游黄金周文化展演活动。

5月30日，为榆林市国税局传承工匠精神，弘扬非物质文化遗产，举办榆林小曲专场演唱会。

10月9日，参加榆林市委组织部、老干局举办的纪念长征胜利80周年文艺晚会，演唱小合唱《放风筝》。

在“中华人民共和国第十一届艺术节”榆林分会场的开幕仪式上，榆林小曲做了专场演出，榆林电视台、中央电视台对此做了报道。

2017年

2月6日，在榆林世纪广场展览馆门前，为非遗项目产品展（剪纸、石雕、泥塑、银饰、玉石）助兴展演榆林小曲。

2月11日，在榆林老城凯歌楼参加陕北民俗文化展演活动。

6月11日，中央电视台在榆林阳光广场举办《大手牵小手》栏目大型活动，榆林市九小的学生在梁梅和梁玲的指导下表演了榆林小曲。

6月28日，在榆溪河畔的水上坊舞台，参加由榆林市委宣传部、榆林市文广局、榆林市中小企业局举办的庆祝建党96周年文艺晚会，梁梅、梁玲、张永利、李艳娥等演唱了榆林小曲《怀乡》。

6月30日至12月25日，参加榆阳区文工团小剧场举办的陕北非遗项目展演专场演唱会，先后参加了12场演出活动。



(小学生演唱榆林小曲)

8月2日、8日、14日、24日，先后四次在榆林古城滩、世纪广场，为“清爽榆林文化美食节”展演榆林小曲。

9月8日，陕北民歌博物馆摄录了部分榆林小曲节目。

9月11日、13日、14日，中央电视台纪录频道在榆林拍摄《聆听陕西之榆林小曲》，录制了榆林小曲《放风筝》《怀乡》《绣荷包》《四联唱》《卖杂货》等。

9月，参加由榆林市老干局、老干部活动中心举办的喜迎十九大文艺晚会，梁梅、梁玲、张永利、李艳娥、王艳、刘桂莲、杨永丽等演唱了榆林小曲女声四联唱《进兰房》《张生戏莺莺》《卖杂货》《九连环》。

9月29日，在世纪广场长廊举办迎国庆、中秋节榆林小曲展演，榆林电视台《榆林零距离》对此做了报道。

10月17日，参加了“江南曲美，丝路情深”扬州、榆林曲艺交流展演，演唱了榆林小曲女声四联唱。

10月20日，陕北民歌博物馆在田丰年巷录制了8首榆林小曲。

11月20、21、22、23日，陕西省文化厅“明清俗曲、榆林小曲、文化共享”工程拍摄组来榆林拍摄纪录片，录制了部分榆林小曲节目，还采访了榆林小曲传

承人王青、梁梅和榆林文化人马永生、吕政轩。

2018 年

1 月 27 日，到西安大唐西市参加陕北榆林过大年文化旅游展演，唱《九连环》《卖杂货》。

2 月 2 日，参加榆林市老年春节联欢会，演唱第三版榆林小曲《放风筝》。

2 月 3 日，参加榆林市少儿春晚，榆林市二小、九小、和十一小的榆林小曲社团的小学生演唱了《绣荷包》《搭戏台》。

2 月 3 日，榆林小曲研究会的 13 名会员在凯歌楼给北京大学的十几名师生演唱《绣荷包》《掐蒜薹》《卖杂货》《张生戏莺莺》《十月怀胎》。

3 月 1、2 日，在榆林老城凯歌楼参加陕北民俗文化展演活动。

5 月 23 日，参加“陕西·榆阳——陕北民歌博物馆开馆仪式”榆林小曲专场演出。

第十章 榆林小曲艺人小传

一、老艺人小传



王级三(1886—1956) 别名云祥, 榆林城人, 银匠, 榆林小曲扬琴师。徒弟有王子英、冉继先、白葆金、文子义等。他所开的“庆兴银炉”是榆林小曲的活动中心。



王子和(1886—1959) 榆林城人, 边客。榆林小曲秦筝、琵琶、三弦、演奏家。



李文靖(1891—1947) 别称面猴，榆林城人，榆林饼面行商会会长，榆林小曲演唱者。



胡福堂(1893—1966) 榆林城人，钟表匠。榆林小曲三弦弹奏者、组织者。1957年3月参加了第二届全国民族民间音乐汇演。



张云庭(1900—1964) 别称冰巴凉，男，汉族，榆林城后街人，皮匠。青年时投师于小曲名艺人贾和庭，后为榆林小曲活动的主要演唱和组织者。他天生一副好嗓子。不仅唱得好，三弦也弹得好，且可自弹自唱。早年，因演唱小曲《妓女告状》一曲出名，被当地群众称为“冰巴凉”。据说，在他举行婚礼的当天，亲朋好友正在兴致勃勃地为迎接新娘的到来而忙碌，突然有人来说新娘被一国民党军官抢走，就要当新郎的张云庭顿时浑身上下变得冰凉。当晚他带着沉重的心情演唱了小曲《妓女告状》，他那悲泣的歌声使听众和伴奏者泪水涟涟，从此，这首曲目便成了张云庭的保留节目。他的拿手曲目还有《张生戏

莺莺》《九连环》《姐妹拌嘴》《大顶嘴》《大放风筝》《下荆州》《大送郎》等。张云庭的演唱风格自成一体，艺人们称其为后街派。他的特点是声音纯实、音色甜美，装饰音尤其是滑音、顿音的运用比较严格、谨慎，很注意行腔的连贯性和歌唱性。1950年，在榆林县工人俱乐部举办的第一期小曲学习班上，他担任教员，培养出第一批(40余名)演唱小曲的女学员，吴春兰、乔玉秀就是其中的佼佼者。他多次获奖，且被省电台邀去录音；1962年，接待了《中国民间歌曲集成·陕西卷》编辑的采访，演唱了他所掌握的全部榆林小曲，部分曲目被选入《陕西民间歌曲集》。



林懋森(1903—1968) 字庆堂，别称林三，男，汉族，榆林城人，中医大夫。青年时投师秦俊，由于天赋的好嗓子和奇特的记忆力，不长时间便把一百来首小曲有声有色地演唱出来，而对曲子喜、怒、哀、乐的表现，人物性格的刻画也较准确。一连唱两三个大调，如《放风筝》《日落西山》等，别人听来不觉乏味。因此，在听众中很有声望，被誉为小曲演唱名师之一。

林懋森一生以医为业，辛勤终日，济世救人，但遇邀请演唱小曲从不拒绝，并一丝不苟极为认真。他平易近人，胸怀开阔，他的家成为艺人们欢聚的乐园。林懋森一生培养了20余名徒弟，有影响的如胡英杰、潘植卿、任海珊、胡马奴、吴国珍、林玉书、林玉碧、胡旺才等。



朱学义(1905—1988) 男，汉族，榆林毛纺厂八级模工，西安秦筝学会会员，榆林筝演奏、制作老艺人。18岁开始跟贾和庭、秦四应、胡三保等学习榆林小曲，后成为小曲活动中的主要伴奏者之一。朱学义对小曲的伴奏乐器可谓样样通，也会工尺谱。1960年，随榆林代表团参加了陕西省职工文艺汇演，他与其他艺人一起演奏的小曲曲牌【小拜门】【柳青娘】【九连环】，受到

专家和观众的欢迎。

朱学义对榆林小曲的突出贡献是乐器的制作，他一生做过三个扬琴，一把三弦，一把二胡，四台秦筝，为当地艺人的活动提供了方便，有的筝、扬琴还远销山西、内蒙。这些乐器虽多属仿制，但做工精细，扬琴比小曲伴奏原用的十音琴要大，筝比传统用的长度要短，高度略低。而音量也小一些，音色却比传统用筝要厚实。朱学义培养的徒弟有罗新民、王青等。



冉继先(1909—1977) 别称宽厚，榆林城人，榆林小曲扬琴、琵琶演奏家。1957年3月参加了全国民族民间音乐汇演。徒弟有林玉碧、栗清秀等。



王子英(1910—1973) 又名王余则，榆林城人，银匠，擅长鍍工，不仅琵琶弹得好，演奏扬琴、三弦、秦筝、京胡也是好手，被艺人和群众称为“多面手”。1953年，参加陕西省第一届民间音乐舞蹈汇演；1957年3月，榆林小曲首次进京，参与全国第二届民间音乐舞蹈汇演，王子英除担任琵琶伴奏外，还用秦筝独奏了【掐蒜薹】【小小船】，北京的专家曾邀请其留京传授技艺；1960年，王子英又参加了陕西省职工文艺汇演，其演奏的榆林小曲曲牌【小拜门】【柳青娘】受到专家学者和观众的欢迎并荣获优秀演奏奖。20世纪60年代初，王子英在榆林地区文工团为文艺工作者采风录音，手工记谱一个多月。

王子英是榆林鼓楼旁开“庆兴银楼”的王级三之子，20世纪20至50年代，该银匠铺是榆林小曲的活动中心。王子英在艺术上不保守，且平易近人，只要是上门求教者，不论是从事哪个行业，还是普通市民，都热情接待，耐心传授，在群众中威信较高。他一生中培养传教了不少徒弟，有影响的艺人如文子义、冉继先、白葆金、胡英杰、罗新民、吴春兰、乔玉秀、高文霞、林玉璧、李家财、王青(王子英之子)等。

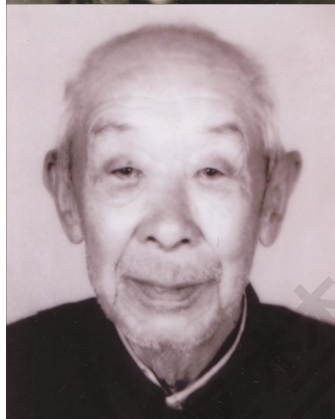
王子英1962年还为陕西省音乐专家学者李作柱、杨瑾、石井、张佩衡、刘均平分别演奏过扬琴、琵琶、秦筝、三弦，专家、学者们手工记录了他演奏的【九连环】总谱。1964年以前，王子英经常让艺人来家中唱小曲子，配乐扬琴、三弦、琵琶、秦筝等，唱者或坐或站，品茶欣赏，趣味极浓。经常来王家的艺人有冉继先、白葆金、胡福堂、文子义、李醒华、栗清秀等。1968年，王子英给儿子王青正式传授琵琶、三弦、秦筝演奏坐姿、持琴方法，弹奏技艺要领、要点等。

1967年，兰州军区政治部派人来榆林采访榆林小曲，要为革命现代戏找素材，经地、县组织通知安排在榆林县文化馆唱小曲。当时，榆林小曲艺人胡英杰等演唱艺人到榆林县文化馆接受采访，带队的关政委面带喜悦说：“久闻榆林小曲，没有听到过，我是专程从兰州到榆林听你们演奏演唱音乐，做个音乐纪录。为编现代节目，古为今用。我很喜欢你们的民间艺术，感谢你们能来！”

演出开始，王子英定好了古式小扬琴后弹琵琶，冉继先打扬琴，白葆金弹秦筝，罗新民弹三弦，演唱者有胡英杰、李醒华等。



文子义(1911—1968)男，汉族，别名久长，榆林城人，瓦工，1953年参加过陕西省第一届民间音乐舞蹈汇演。文子义从小爱好小曲，跟其师傅王级三学唱榆林小曲，拿手曲目有《张生戏莺莺》《放风筝》《九连环》等。1962年接待过《中国民间歌曲集成·陕西卷》编辑的采访，演唱了自己所掌握的小曲，部分曲目被选入《陕西民间歌曲资料》



王金汤(1911—2001)榆林城人，榆林地区邮电局

职工，榆林小曲三弦、月琴演奏家。1960 年参加陕西省职工文艺汇演。



叶子丰(1912—1973) 别名叶佩，榆林城人，榆林地区邮电局职工。榆林小曲扬琴演奏家，曾整理榆林小曲唱词(手抄本)50 多首。徒弟有罗新民、林玉碧、叶万秀等。

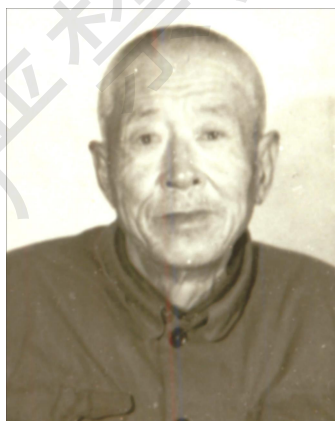


白葆金(1914—1983) 乳名七斤，男，汉族，榆林城人，瓦工，原西安秦筝学会副会长。1956 年，参加了陕西省民间音乐舞蹈汇演；1957 年春，随陕西省代表团参加了全国第二届民间音乐舞蹈汇演；1960 年，参加了陕西省职工文艺汇演。多次接待过西安、北京、兰州等地音乐院校及文艺团体音乐工作者的采访。在 1979 年元月举办的榆林地区民间文艺调演大会上，荣获民间艺人奖。同年 9 月，参加了陕西省广播电台的专

题录音。

白葆金 15 岁开始向王子和、王级三、王子英学弹筝，两年后出了师，还学会了拉京胡、二胡等乐器，也能唱不少小曲和民歌小调，以后又学会了民间“喜神”舞蹈。培养徒弟有王青、李文广、叶梅等，在艺术上从不保守，谦虚好学，

待人诚实、热情。平日艺人在一起活动，不管气候怎样恶劣，路途如何艰难，从不借口推辞，都是准时到场。晚年，尽管家庭生活贫困，本人体衰多病，只要能爬起来，就不误为他人去助兴。白葆金还学得一手好针灸技术，经常无报酬为群众看病，在城内市民和艺人中享有较高威望。1980年3月，他带病坚持参加完地区民间音乐、舞蹈收集整理抢救工作，毫无保留地为集成工作贡献出他的全部艺术。



陈元娃(1920—1988) 榆林城人，自由职业者，曾多次参加榆林地区和县里举办的汇演，任二胡伴奏。20世纪80年代参加榆林小曲录音。



胡英杰(1921—2002) 其父胡毓篆，曾任旧甘泉县县长。胡英杰早年丧父，靠舅爷马兰亭(商人)接济为生。家境困难，没多念书，小时候即学西式鞋匠手艺。他酷爱榆林小曲，14岁时即投林懋森先生学唱小曲。林先生是个老中医，有浓厚的书卷气，对小曲的演唱和演奏俱精通，林先生看他聪慧肯学就收他为徒。他半天做工，半天学艺。起初林先生只教他小调和中调。榆林小曲大调难度高，艺人一般唱不下来，但他跃跃欲试，决心把大调学会。每当老艺人演唱时，他就悄悄躲在门外偷听，后来有一次他唱出大调时，令林先生等人大吃一惊。

1939年，《塞上风云》摄制组演员吴茵、舒绣文、黎莉莉和音乐家郑加伦等与从各地来榆的文化界人士沈逸千、段复生、董英等，在榆林师范礼堂参加联欢

晚会，演员们的精彩表演受到热烈欢迎。榆林小曲艺人的表演得到来宾的好评，郑加伦饶有兴致地边听小曲演唱，边做记录，对人说：榆林小曲真是妙极了！

抗战时期和解放战争期间，小曲演唱基本停顿，但还为张季鸾、井岳秀、杨虎城和张学良等演唱(奏)过。胡英杰先生为谋生计，此时曾在银行当过杂役，还到包头打过工。建国后，胡英杰先生在邮局当邮差，到城周围跑腿送信。他边走边哼小曲，以解劳累。20世纪50年代初，府谷艺人丁喜才要去西安表演，来到榆林后找到胡英杰，与他切磋演唱技艺。他从丁喜才那里学会了原汁原味的《五哥放羊》，当他得知丁喜才无乐器时，便将一架扬琴慨然出借。丁喜才在西安演唱成功，不久由流浪艺人变为上海音乐学院教授。他为之感到十分高兴。

胡英杰在工作之余从未间断过唱小曲。他说学艺要下苦功，三天不练就生疏。他每天早晨必须在脑子里回忆几遍曲词，唱曲中途不得喝水，必须干嗓子唱，尤其唱大调，一旦喝水嗓子就会变坏。20世纪60年代之后，胡英杰成为榆林小曲演唱的正宗传人。他的演唱字正腔圆，音域极广，大、中、小调都会唱。他的记性特好，会唱五六十首榆林小曲，而且演唱时十分投入。每次演出，乐器前奏后，胡英杰一出口便进入角色，顿挫有方，唱到高亢处，如风入松，响遏行云；唱到哀婉处，如泉过滩，动人心弦。他的演唱技巧已达到炉火纯青的境地。

在文艺“百花齐放，百家争鸣”的方针指引下，榆林小曲获得了新生。1953年，陕西省第一届戏曲观摩和1958年陕西省曲艺调演时，受到好评。1957年3月，榆林小曲参加了第二届全国民间音乐舞蹈汇演，得到很高评价，演唱组还获得了优秀奖。1960年，榆林小曲艺人又参加了陕西省第二届职工文艺汇演；同年，陕西省音乐工作者来榆采访，胡英杰、罗新民、朱学义、王金汤、王子英、白葆金、冉继先、胡福堂等热情接待了采访组。不久，中央芭蕾舞团派人来学榆林小曲，历时一月有余，艺人们情绪高昂，除认真演出外，还培养了乔玉秀等三十多名小曲演唱(奏)新人。

1979年，榆林地区民间文艺调演时，胡英杰与吴春兰同台演唱榆林小曲，获二等奖；1982年，榆林小曲随榆林民间艺术团赴京汇报演出，令文艺界名流倾倒，被誉为“沙海绿洲里的一泓甘泉”。胡英杰等人先后为陕西省人民广播电台、中央音乐学院教授袁静芳、西安音乐学院教授周延甲、中国音乐学院硕士研究生采访组、中国艺术研究院音乐研究所教授张佩吉、中国艺术研究院音乐研究

所所长乔建中、陕西电视台《西部之乐》电视片摄制组、著名歌唱家白秉权和张华敏及中央电视台《望长城》大型电视纪录片摄制组等采访榆林小曲者作了表演，并讲述了榆林小曲的历史。台湾的两家影视媒体曾来榆录制榆林小曲，香港出版的《箏艺大全》也收录了榆林小曲，同时还收录了榆林箏曲四首。

1983年，胡星元先生回榆后，家乡艺人用榆林小曲为他送行。胡英杰先生和乐队艺人在胡星元外甥王恩家，为胡星元先生演唱了他亲点的《绣荷包》和《九连环》。从小对榆林小曲情有独钟的胡星元先生听得如醉如痴，演唱完毕，胡星元先生连声说：“好，真是好极了。”

榆林政协为了抢救榆林小曲，于1986年5月成立了榆林小曲研究小组，身任政协委员的胡英杰被推选为组长。胡英杰咏唱了58首小曲，录制了两套磁带，一套由政协保存，一套由他收藏。为了继承榆林小曲，又吸收了一批爱好小曲的青年学习，在每周的星二、六晚上，由胡英杰及其嫡传弟子李天民教唱。1994年，榆林市政协主要依据胡英杰演唱的曲谱，整理、出版了《榆林小曲专辑》（部分歌词由叶子丰先生提供）。

2002年7月，胡英杰因病辞世，终年80岁。胡英杰有两子（其中一子早逝）、三女，都不谙榆林小曲的演唱。面对小曲的衰微，以及大调的演唱几成绝响，胡英杰临终遗言：小曲艺人们应当奋发有为，发扬光大榆林小曲，不可使其失传！

值得欣慰的是，2003年古历6月19日，在榆林老街副食公司院内，由王青、葛智、栗清秀、林玉璧和叶万秀等人发起、组建了榆林小曲演唱队，并进行预演。演唱队阵容强大、盛况空前。由此可见，榆林小曲，后继有人。



李醒华（1924—1988）乳名八斤，男，汉族，榆林城人，手工业者。13岁跟林懋森学唱榆林小曲，后又拜张云庭为师，他的演唱风格属后街派，代表性曲目有《张生戏莺莺》《小小船》《下荆州》《九连环》《绣荷包》

《妓女告状》等。一生喜好榆林小曲，也爱秦腔。1965年前，曾是小曲艺人自乐活动的热心组织者，他家住榆林市中心，自然也成了艺人们的活动据点，为方便艺人演唱、演奏，他自购了两排码蝙蝠式小扬琴一个，箏一台，小鼓三弦(中音)一把，二胡一把，并保存至今。1983年，曾为胡星元先生演唱，并留有录音带。1984年后，因患气管炎而停止了演唱活动，培养徒弟主要有他的两个儿子李家财、李文广。



罗新民(1924—2013) 榆林城关盐市巷老户人家，家中排行老三，人称罗三爷，榆中高中毕业。一生从事邮电邮政工作，由于热爱和特长文艺，在榆林邮局文化活动中是一名骨干，长年搞工会工作。罗新民是榆林小曲著名老艺人，对陕北唢呐，陕北秧歌，陕西秦腔音乐、鼓乐都比较精通。艺人们称“罗老是五音行里的全才、怪才”。

20世纪80年代初，入选陕西秦箏学会会员；80至90年代初，是榆林县政协委员、联谊会会员；2005年，当选榆林市榆林小曲研究会名誉会长。

1986年，榆林县政协成立榆林小曲研究小组，罗新民为副组长，1994年参与编辑了榆林市政协文史委员会出版的《榆林小曲专辑》。

罗新民是榆林小曲乐队中的全面手，擅长打扬琴、弹秦箏、弹三弦、拉京胡等，还擅长吹陕北唢呐，打击陕北秧歌鼓乐、吹竹笛等。

1960年，罗新民等人代表榆林地区参加了陕西省职工文艺汇演。罗新民打扬琴，王子英弹琵琶，王金汤弹三弦，朱学义弹秦箏，演奏了榆林小曲。

20世纪70年代以来，罗新民还参与了榆林小曲各大型重要演出活动。如榆林陕北民歌汇演，接待音乐院校师生和专家学者采访，参加榆林地方四合院人家红白喜事和庆寿庆典演唱活动，参加第一届、第二届榆林陕北民歌艺术节和春节钟楼、凯歌楼、鼓楼展演。罗新民艺术精湛，品德高尚，一生酷爱榆林民间文化艺术，是振兴传承榆林小曲的模范。他培养的学生有王青、叶梅、李思鹏和榆林小曲研究会许多会员。



吴春兰(1930—1999) 榆林城常官下巷三号住着一位名叫吴国忠的人，1908 年出生，榆中毕业后当了一名教师，后来又当了几年国民党县党部的文书。1930 年，吴春兰就出生在这样的人家，她曾在榆林女师读书，1948 年与王健结婚。王健是河北石家庄人，20 世纪 40 年代末参加国民党青年军，任连指导员，其人文才好，写得一手好字。榆林和平解放时，王健属起义人员。解放初期，吴春兰在职工夜校搞扫盲，以维持生计。其父解放后不久即病逝，但他与张德生有过特殊交往。1953 年春夏之交，时任甘肃省委书记的张德生在西北行政委员会副主席马明方的陪同下回榆视察，并探望病重的伯父。这是他离榆林 22 年后仅此一次回到榆林。在视察中他给地县干部作了一次形势报告，抽空拜访了当年农校、榆师和榆中的老师们，并邀请在榆林的同学聚会。吴春兰的父亲是张德生的榆中同学，都住在榆林前街，且关系较好。当时榆中闹学潮，张德生是组织者之一，已成国民党暗中监视的人物。1930 年，张德生在参加陕北特委会后，和准备来榆林筹备特委新的秘书处的刘澜涛同时被国民党逮捕，羁押在绥德。后经党组织营救，1931 年 2 月出狱，出狱后回到榆林，国民党仍在监视他。危难之中，他的同学吴国忠给了他四十块大洋，并策划他混在送殡队伍中逃出榆林，从此他远走天涯成了职业革命者。此次张德生回榆，吴国忠自然是应邀者，但当他得知老同学已经病逝后十分叹惋，继而邀请吴国忠的儿子吴天华聚餐，以示答谢其父当年的救助之恩。

1956 年，王健因历史问题，被判刑 20 年，给吴春兰的生活蒙上阴影，带来巨大心理压力。1956 年，榆林县文化馆举办榆林小曲培训班，共招收男女学员 70 多人。由榆林小曲艺人张云庭、文子义教唱，乐队演奏师有王子英、冉继先、白葆金和胡福堂等，有时演奏师也协助教唱。学习时间三个多月。由于吴春兰文化程度高，能识谱，嗓音好，所以学得又快，唱得又好，不长时间就会唱《九连环》《进兰房》《五更鼓》《掐蒜薹》《张生戏莺莺》等 20 多首榆林小曲的主要演唱曲目。学员中选拔了三人参加县上的调演，即吴春兰、乔玉秀、姬桂英，三人演唱的榆林小曲获得好评。1957 年春节过后，吴春兰和乔玉秀等四人参加了榆林地区的调演，演唱效果亦佳。同年 2 月底，吴春兰、乔玉秀二人演唱的榆林小

曲被选中赴省上参加榆林代表团的演出，吴春兰演唱的曲目是《进兰房》和《妓女告状》，乔玉秀演唱的曲目是《九连环》和《卖杂货》。同时赴省的还有小曲演奏师冉继先、王子英、胡福堂、白葆金等人。1957年3月，榆林代表团经长途劳顿到达西安。代表团表演人员除榆林小曲艺人外，还有绥德陕北秧歌二人场子艺人李增恒和靖边的唢呐吹手晋文华等艺人。当时住在西北旅社，演出地点在西安人民剧院。汇演之前，走出家乡的张德生其时任陕西省委书记，特地到西北旅社看望榆林代表团成员，和大家一一握手，问姓名和籍贯。当问到吴春兰时，得知她就是救助自己的恩人吴国忠之女后，张德生请吴春兰到他家做客，拉话，唱小曲，并问她有何困难。吴春兰诉说了丈夫由于解放前的历史问题被判刑20年的情况。张德生说，你丈夫是起义人员，历史问题既往不咎。如属诬告，你写材料，查实后纠正。在张德生书记的过问下，1957年底，王健被无罪开释。张德生书记还在百忙中看完榆林代表团的全部节目，尤其是对榆林小曲情有独钟。他仿佛又回到了当年在榆林听唱小曲的境界，乡音令他陶醉。汇演结束后，张德生书记对榆林代表团演出的节目首次赴京参加全国第二届民族民间音乐、舞蹈汇演作了指示。这样就有了榆林小曲艺人吴春兰在1957年3月赴京演唱《进兰房》机会。

吴春兰丈夫王健获释后被政府安排在榆林县鱼河镇安家务农。当时，王健想带她回河北石家庄老家，但吴春兰母亲、哥哥吴天华、两个妹妹都不让去。吴春兰拖着大儿王力青、二儿王铁娃和女儿王元梅去鱼河务农、苦度日月。文化大革命中，王健又被莫须有的罪名定为现行反革命分子，并坐了一年多监狱，吴春兰和子女亦受株连。王健出狱后即被赶到更为荒僻的与鱼河堡隔河的王沙洼监督劳动。吴春兰凭借着顽强的毅力，在鱼河和王家洼苦熬了四十多年。由于她为人善良，做的好饭，针线活也好，又会唱榆林小曲和陕北民歌等，所以谁家有事都乐意请她帮忙，在各种喜庆活动中常常请她演唱榆林小曲。鱼河一带的老老小小都知道吴春兰唱的小曲好听极了！

1979年，榆林地区又举办了陕北民歌调演。当年指导榆林代表团进京演出的老师、陕西省音协主席李作柱来到榆林，吴春兰被从鱼河堡调来在中同堂演唱榆林小曲《九连环》，她悠扬的唱腔博得热烈的掌声。当李作柱得知榆林小曲演奏艺人王子英、冉继先和胡福堂都已去世时，不禁默然，继而大家又对文艺春天

的到来感到振奋。1988年，榆林民间艺术团女声表演唱的榆林小曲《放风筝》享誉京城，时年五十八岁的吴春兰获知这一消息后十分欣慰，她高兴地对人说：“《放风筝》也是我很爱唱的一首榆林小曲。”

1999年古历10月1日，吴春兰因病走完了她的人生之旅，享年六十九岁。在她坎坷的一生中，榆林小曲带给她些许欢愉，缓减了她内心的伤痛。



谢天士(1916—1960) 榆林城人，住常官下巷，职业学校音乐教师。能演唱，也能演奏扬琴、琵琶、秦筝、三弦、京胡等乐器。他的家经常是艺人们去活动的地方。



吴天华(1930—2012) 榆林城人，住常官下巷，吴春兰之兄，会计。榆林小曲三弦、秦筝演奏家。1979年参加榆林地区陕北民歌调演。



李振业(1930—2012) 榆林城人，画匠，榆阳区政协委员，榆林小曲二胡演奏家。1960年参加陕西省职工文艺调演。

榆林城过去小手工业者多，李振业家三代都是祖传的油画匠。主要是画墙围子、中堂还有给庙宇的横梁上油漆绘画。20世纪50年代初期，他家住榆林大街，在新华书店对面租了个门面，自己开了个油画门市。直到现在，很多老榆林城的中老年人都还知道后水圪坨上巷的李画匠家。

李振业生于 1931 年，他听榆林小曲早，但真正的接触比较晚。过去他家里有 5 个兄弟姐妹，家里人的一切生活来源，就靠他父亲做油画匠的活去挣，那时的活也不多，人们大部分时候给的不是钱，而是以粮食代替工钱。李振业在读完小学四年级后，就退学回家，跟着父亲做了一名手艺人。

1949 年 9 月，那时李振业 19 岁，当时区政府有活动要找一些人扭秧歌，喜欢文艺的他就去了，就是从那时候开始，他正式走上了文艺生涯。他父亲还曾经专程从安康步走到西安给他背回来一把二胡来支持他对文艺工作的喜爱。而他一搞就是 60 年。

20 世纪 60 年代，陕西省举行了全省职工业余汇演，在西安人民剧院举行，榆林小曲也参与了演出。

榆林的星元图书楼建成那一年，胡星元先生特地赶回来剪彩，之后就叫一帮子小曲艺人在图书楼里唱了一晚上。因为文艺工作做得十分出色，李振业成了一名政协委员，同时，他们还参加了最早的榆林小曲研究小组。



尤珍(1930—2004) 榆林城人，住税房巷，运输公司职工。二胡演奏家，曾参加申遗演出和各项展演、接受采访者及培训演唱等活动。

二、传承人小传

(一) 国家级非遗传承人

林玉碧(1944—) 乳名小狗，男，汉族，榆林城人，手工业者，榆林小曲演唱(奏)队中的多面手、主要活动家之一。

林玉碧出生在一个医生家庭，父亲林懋森是当时



榆林城有名的老中医，在万佛楼下巷开了间叫“杏林堂”的医馆，救治患者无数。林懋森青年时投师小曲艺人秦俊，由于天生的好嗓子和超强的记忆力，没用多长时间就把几十首榆林小曲演唱得有声有色，而且把小曲中的喜、怒、哀、乐表现得淋漓尽致，把人物刻画得较为准确。榆林小曲中较难唱的大调，他也连着能唱两三个。他平易近人，儒雅谦和，经常在四方台巷自家院中组织小曲演出。他一生培养了二十余名徒弟，有影响的有胡英杰、潘植卿、任海珊、胡马奴、吴国珍、胡旺才等，儿子林玉书、林玉碧也在其中。

林玉书、林玉碧兄弟俩，自幼在其父林懋森的传教下精心学习榆林小曲，经常出入于艺人活动的场所。林玉书 15 岁便掌握了京胡、二胡、扬琴、板胡等乐器的演奏，跟随乐师王子英、冉继先等老艺人参加榆林小曲的伴奏活动。

林玉碧 8 岁起便跟随其父林懋森学唱小曲，其父对榆林小曲演唱、演奏要求严格，天生聪慧的林玉碧很快便掌握了小调、中调和难度颇高的大调的演唱技巧及小曲主要伴奏乐器的演奏手法。他自幼极具韵律天赋，且精灵好学，得以从师于诸小曲名家。

林玉碧 15 岁拜叶子丰为师，学习扬琴演奏，深得其真传。扬琴在榆林小曲演出中，起着乐队和演唱者的指挥作用，打扬琴者必须精通每个曲子的起落和词意，对演奏者要求甚高。16 岁，林玉碧又师从张建汉学习三弦演奏，三弦定 365 不倒把，中指不压弦，不宜弹花音，宜单拨，和古筝一道起和弦节拍的作用。因为他拿捏到位，深得师父喜爱，同年他开始同其哥哥林玉书学习京胡演奏，京胡在小曲伴奏中能加强音腔伴奏特色，提升乐曲感染力，强化音乐温柔缠绵的效果。

榆林小曲是个集体音乐，少了哪件乐器都不完美，所以榆林小曲能发展到今天这个程度，是很多人努力的结果。

1986 年，为了抢救榆林小曲，榆林县政协成立了榆林小曲研究小组，榆林小曲不但有了排练场所，而且培养了不少新人，包括现在榆林小曲的骨干李天民、梁梅、郭红艳、张永利等十儿人。

榆林小曲由于诸多因素限制，仅在榆林城内流传，从艺者少，传承榆林小曲的重任就落在每一代小曲艺人身上。

文革期间，林玉碧和一些榆林小曲的热心人，偷偷聚在一起唱榆林小曲，研究曲调，互相学习。1979 年 3 月，参加了榆林地区民间文艺调演，他与其他艺

人一起演奏的小曲曲牌【小拜门】【柳青娘】荣获演奏三等奖；1983年，胡星元先生第一次回榆林时，通过其外甥王恩联系，在一个四合院里重听了久违的榆林小曲，这让从小就爱榆林小曲的胡先生非常高兴，感慨万千。

多年来还经常参加并接受国内外音乐院校师生、专家采访，同时多次参加中央及港台的影视录制。著名歌唱家张华敏曾向林玉碧学过榆林小曲。2005年，林玉碧同王青、葛智等人自发组建榆林小曲研究会，同时又招收了乔忠诚、王艳、尤兰芳、白秋芳等数十名徒弟。林玉碧和各小曲艺人倾其所学，悉心教授。

2005年，榆林小曲艺人受中国音乐学院所邀，将榆林小曲收录于“中华传统音乐资源库”，并在中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院三大学府举办了三场“陕北高原沙漠中的生命旋律——榆林小曲演唱会”专场演出，受到专家的一致赞誉。演出后，中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师乔建中由衷地赞叹道：“林玉碧就是如今这榆林小曲的魂！”

2008年1月26日，中国文化部公布的第二批国家级非物质文化遗产项目代表传承人中，林玉碧和王青作为“榆林小曲”传承人。

很多人都劝年逾花甲独居榆林的林玉碧迁居西安与儿孙共同生活，安度晚年。林玉碧感慨地说：榆林养育了他，养育了榆林小曲，作为国家级非物质文化遗产项目传承人，他有责任和义务留在榆林，为改变现在榆林小曲一无场地、二无经费的现状尽力。



王青(1954—)王青生于小曲世家，祖籍江苏。清代中期西北用兵，其高祖随军驻扎榆林，闲暇时常同军中同僚吹拉弹唱小曲。高祖的这一爱好世代相传，传至王青已历五世。王青的父亲王子英是一位小曲行里的全面手，唱能字正腔圆，乐能音准流畅。每逢民间婚宴喜庆、庙宇祭祀神灵之时，只要王子英出场参加演唱、演奏小曲，观众便蜂拥而至，一曲唱罢观众当场为他披红挂彩。王青有这样一位父亲，当然是近水楼台先得月

了，20 世纪 60 年代末，在父亲的指导下学习琵琶、古筝、三弦演奏技艺。父亲还让他拜著名小曲艺人白葆金、罗新民为师，博采众长，提高演奏技能。

王青年少时正值“文化大革命”期间，榆林小曲不能公开演唱，几近走向低谷。但是，榆林小曲的生命力却难以被扼杀。每到夜深人静时，王家便关窗闭户，王子英口传亲授，教儿子王青弹奏古筝、琵琶、三弦。日复一日，年复一年，王青勤学苦练，终于熟练地掌握了这些乐器的演奏技巧，能够娴熟地弹奏 50 余首传统曲牌。王青认为要弹好小曲曲牌，不仅要勤练、苦练，而且每一次练习还应该是一次情感的投入，只有注入了情感，才能做到声情并茂，具有感人的艺术魅力。

王青是演奏榆林小曲乐器的多面手。他弹奏的古筝、琵琶、三弦、扬琴不仅技艺娴熟，而且手法独到。在演奏古筝时，他的手法是用右手大、食、中指弹弦，掌握发音、节奏，固定弦音；基本指法为托、劈、抹、挑、勾、剔六种，以控制弦音变化；他还运用按、刮、揉、撮四种指法，把握节奏，八度交替，使旋律更加优美。演奏琵琶时，王青对大拇指、食指弹挑、小撮、八度重音技法的运用到位；高、中、低音的音色纯正。演奏三弦时，王青巧妙运用弹、挑、拨、撮等技法，增强了三弦的艺术表现力，特别是弹奏的低音格外悦耳动听。演奏扬琴时，王青左右手配合默契，双槌起落自如，琴声如行云流水，动人心弦。

榆林小曲可以伴奏演唱，亦能清唱。在唱的方面，王青自知有嗓音的不足，为了弥补嗓音的缺陷，他自唱录音，反复播放，寻找不足之处，力求改正，直至做到吐字清晰，音色纯正，唱腔完美才肯罢休。他还经常向小曲艺人胡英杰求教，请他指导自己演唱小曲。

为了进一步发展榆林小曲，团结小曲艺人，在王青等人的努力争取下，榆林小曲研究会于 2005 年 9 月正式成立，王青担任首任会长。研究会成立后，连续 5 年参加榆林市陕北民歌艺术节和民俗文化展演活动。2009 年 11 月、2010 年 10 月，王青应邀参加了陕西省第二届、第三届旅游文化艺术博览会，在会上表演了古筝独奏，还用琵琶为榆林小曲伴奏，受到观众的欢迎。

2005 年 11 月，王青等人应邀赴北京、天津，先后在中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院进行表演。王青演奏的曲牌【绣荷包】【九连环】【小小船】【唤姣娘】【柳青娘】【掐蒜薹】等，或以古筝、琵琶为主，兼用别样，或用十四

弦古筝独奏，由演出团梁梅、王艳等伴唱。这次演出大获成功，受到专家们的高度赞誉。中央电视台及京、津两地多家媒体，还有榆林电视台全程跟踪采访，并录音、摄像。榆林电视台将这次拍摄的资料剪辑成三集电视片，连续进行播放。他们返回榆林后，还在榆林剧院进行汇报演出。

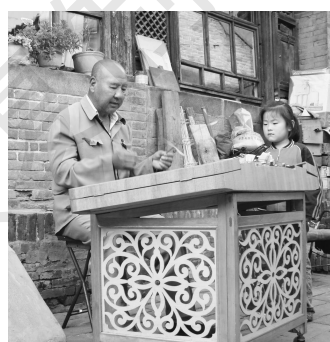
在王青主持下，榆林小曲研究会积极开展演出活动，坚持深入基层，为群众演唱，无论是在大型庆典活动中，还是在婚庆、庙会等场合，人们都可以听到他们精彩的演唱。据不完全统计，从 2005 年以来，他们已演出 700 多场次。

1983 年，王青开始收徒传艺，迄今已有 20 多人在他的精心指导下学习演奏古筝、琵琶和演唱小曲。现在这些徒弟已成为演唱榆林小曲的骨干力量。

多年来，王青还撰写了 30 多篇研究榆林小曲的文章，发表在《中国音乐》《秦筝文谱》《秦筝》《榆林日报》等多家报刊上。他弹奏的筝曲【柳青娘】被编入《古筝弹奏实用教本》，弹奏的筝曲【九连环】【小尼姑】【琵琶曲】【柳青娘】【小拜门】被收入霍向贵编选的《榆林小曲集》一书。他还率领演出队在中央电视台拍摄的电视片《望长城》《走遍中国》以及陕西电视台的《影像·聆听陕西》栏目中表演榆林小曲，产生了广泛的影响。率团参加在南京举办的首届全国“明清俗曲展演暨研讨会”，西安举办的中国“丝绸之路·明清俗曲艺术节”。

作为国家级非物质文化遗产榆林小曲代表性传承人，王青不仅感到的是荣誉，更感到责任的重大。王青说：“国家给了我这么大的荣誉是对我的鼓励和鞭策。榆林小曲是我们的先辈留下来的，我们有责任、有义务把小曲一代一代传下去，培养出更多的艺术新人，让小曲世代代在榆林唱响。”

（二）省级非遗传承人



叶万秀(1946—) 又名叶万保，男，汉族，榆林城人，铁业工人，在榆林小曲演唱活动中，担任扬琴或琵琶伴奏，也参加演唱。

叶万秀至今还住在有 100 多年历史的老房子里，他就出生在这间房子里，后来又在这里娶了老婆，生了孩子，一直生活到现在。

提起叶万秀，提起榆林小曲，不能不提到一个人，那个人就是他的四叔叶子

丰。叶子丰最擅长打扬琴，还会三弦、古筝等乐器。叶万秀家中藏有一本榆林小曲的歌词手抄本，这个手抄本就是他叔父叶子丰留给他的。本来还有乐谱手抄本，但在动荡的岁月里被毁掉了。后来出版的各种版本的榆林小曲，词都是出自这个手抄本。可以说没有这个手抄本，榆林小曲的传承会遇到更大的困难。1960年，叶万秀和冉继先学唱榆林小曲、弹琵琶，后来又跟叶子丰学打扬琴。

叶万秀以前是鼓楼底的铁匠，后来又进了榆林农具厂，做了一名工人。那时，农具厂年年闹秧歌，叶万秀都会参加，不是打扬琴就是打鼓。1979年春，参加了榆林地区民间文艺汇演，演唱了小曲《日落西山》并荣获了三等奖；1985年5月，参加了榆林小曲研究小组。

20年代80年代中期，农具厂效益开始下降，叶万秀也不得不离开单位自谋出路。叶万秀的父亲是一名屠夫，杀了多年牲口后，他本不想让叶万秀再当屠夫，可从农具厂出来后，叶万秀还是开始了屠夫的生涯。这一行一干就是23年。直到2008年，六十三岁的叶万秀才休息下来。

2005年，参加了中国音乐学院的演出，2012年参加了“四方水土四方乐”北京市第四届艺术节。

(三) 市级非遗传承人



较容易。

栗清秀(1944—2012) 女，榆林城人。母亲给别人揽的缝皮子，父亲是一名泥水匠。没有上过一天学的栗清秀，学习起榆林小曲就比较困难，识字的人都把词抄下来练习，栗清秀只能听师傅唱，一句一句、一个词一个词。那时候她只有13岁，师傅冉继先让她一段一段学，接着该唱什么都是师傅说给她，还好，每首榆林小曲的唱词大都是个小故事，栗清秀脑子灵，记起来还比较

作为家庭妇女的栗清秀没有别的出路，她唯一的爱好就是唱榆林小曲，因为这不影响她做家务。一次在莲花池演出，她唱得好，听众都赞不绝口，从此，栗

清秀就一直坚持唱榆林小曲。

2005 年，参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。



葛智(1944—)男，榆林城人。葛智从小喜欢榆林小曲，但家里人却极力反对，原因是，过去小曲是属于三教九流里边的，是下流行当，一般正经人是不会去做这事的。甚至有人把唱小曲的叫做“啃三餐骨头”的，意思是，别人吃剩下的，才能轮到小曲艺人们吃。

葛智一开始学拉二胡，到了 1957 年又开始学弹三弦，他与榆林小曲艺人林玉碧就是在那时候认识的。那时，葛智经常到林玉碧家玩，而林玉碧的家里时常有小曲活动，葛智受了影响，慢慢就喜欢上了，就和林玉碧一起学习榆林小曲。

1960 年，还在读书的葛智开始学弹琵琶。因为喜欢小曲，他会的乐器又多，在学校时，他就在校宣传队，过年有秧歌或有其他演出活动时他都参加。同年，因为生计所迫，已经读到初中二年级的葛智退了学，和父亲学做了一名“箩匠”。

1965 年，葛智招工到西安；1975 年，又调到陕西凤翔一家国防工厂安装机器、管道；1986 年，又调回榆林，进了二毛，做了工人，同时加入了榆林小曲协会。

2005 年，参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。



高文霞(1945—)女，榆林城人。1958 年，只有 14 岁的她进了榆林地毯厂，做了一名工人，也正是在那里，她与小曲结下了不解之缘。在工作期间，高文霞结识了一同工作的姐妹宋秀兰和白秉英，而白秉

英的父亲正是榆林小曲艺人白葆金。在那个年代，没有什么娱乐设施，而且她们做的是“手忙嘴闲”的活，在上班时，同伴会边工作边哼唱榆林小曲，她觉得很好听，便在同伴的影响下也学着哼唱榆林小曲。当时地毯厂里的人多，大部分人都会唱榆林小曲，所以在工厂上班之余，她常和工友们唱小曲，还与他们对唱，平时还参加宣传队，演唱小曲就成了他们业余生活的调味剂。1964年参加野营拉练宣传队演出时，高文霞演唱了《走西口》《小尼姑》《害娃娃》《卖杂货》等榆林小曲。当时在林懋森的指点下，她常常会跟随王子英、白葆金、胡福堂、张云庭等小曲艺人们在寿礼、婚礼、聚会等场合演唱，有时是在师傅们的家里，或是在四合院內演唱，老师傅们都随时指拨、耐心地教唱。2004年，中央电视台来榆林拍摄《走遍中国》，高文霞参加了相关的演唱，并录制了音像；之后又参加了《陕北是个好地方》的小曲演唱录制，保存资料。当时，高文霞个人录了40多首榆林小曲。

2005年，参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。



李天民(1958—)男，汉族，榆林城人。

1975年，18岁的李天民正式跟随胡英杰师傅学唱榆林小曲。“那会儿学唱，只是在师傅有活动唱的时候，我听，回来再拿歌词本子自己练，师傅再点拨一下，可能是因为从小就把词都记在心里了，不管在多大的场面上演唱，我从来都没有忘词的现象。”——李天民说。

李天民初中还没念完，就退学了，之后就开始上工地当小工。1976年，他父亲从农具厂退休，他接了父亲的班，做了一名钳工。1983年，各方面原因导致厂子的效益越来越不好，眼看再呆下去也没前途，他便申请主动离厂。厂里出来后，没有其他特长的他在榆林二街摆了个修自行车的摊子，风雨无阻，一摆又是十多年。期间，李天民一直没有把榆林小曲放下，有时间就唱，有活动就和老艺人们一同出去。

作为胡英杰唯一的传人和弟子，李天民唱曲的音调和神态都和胡英杰师傅一模一样。他演唱的主要特点是：声音洪亮，发音圆润，以假声为主，真、假声巧

妙结合，再加上他的吐字清晰，归韵严格，富含一些表情和肢体动作。所以，他唱的小曲很有味。

榆林小曲有大调、中调、小调、曲牌四部分。李天民会唱 20 多首小曲，他最擅长的是中调，代表曲目有：《九连环》《下荆州》《绣荷包》《进兰房》《小小船》《小放风筝》《张生戏莺莺》等。

1978 年，参加了榆林地区民间音乐集成录音演唱，此后，多次参加了榆林市政协招待华侨和港、台同胞的演出活动。1984 年，获得榆林市文化馆颁发的艺人证书。1985 年 5 月，参加了榆林小曲研究小组。

2005 年，参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。



梁梅(1968—)女，榆林城人，中国民主促进会榆林市委员会临时支部主委，榆林市普惠酒业集团市场团购部经理。榆林小曲节目主持人，演出骨干，并担任榆阳区一中榆林小曲社团老师。

14 岁开始学习榆林小曲，师从胡英杰老艺人。代表曲目有《掐蒜薹》《洗菜心》《张生戏莺莺》《小尼姑》等。2005 年，参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。2012 年参加西安·中国丝绸之路艺术节明清俗曲展演。



王艳(1972—)女，榆林城人，1992 年毕业于绥德卫校，榆林市音乐家协会会员，榆林小曲主要演唱者、骨干，担任榆林市老年大学榆林小曲老师，榆林市十一中榆林小曲社团老师。代表曲目有《九连环》《珍珠倒卷帘》《进兰房》《怀胎十月》《小放牛》《大放风筝》等。她演唱的小曲字正腔圆、柔美娇气，吸

收了老艺人的传统唱法，并有自己的创新。2008 年荣获榆林市歌王争霸赛三等奖、陕西省陕北民歌原生态唱法二等奖；2011 年代表曲目《九连环》荣获陕西省第二届民间艺术家“山花杯”金奖。曾参加北京、南京、西安等地的演出。

（四）其他传承人

胡堂娃(1930—) 男，榆林城人。胡堂娃十个月的时候，父亲就去世了，时年 39 岁的母亲一个人把他拉扯大。从小，胡堂娃就跟着秧歌队拉二胡，当时，小曲演唱艺人林懋森家住在贾盘石巷 1 号，胡堂娃家住 12 号。林懋森家经常是小曲艺人们活动的场所，胡堂娃有机会和小曲艺人们接触，就爱上了榆林小曲。林懋森就对胡堂娃说，你能给秧歌队拉二胡，也跟上我们拉。胡堂娃一拉就是两年多，他边拉二胡边听老艺人们唱，开始自己学唱榆林小曲中比较简单的小调，两年多中他听会了五六首曲子。终于有一天胡堂娃鼓足勇气对老艺人们说，让他唱上一首看行不行。他一唱，老艺人们都很吃惊，因为他们从来没有见胡堂娃和谁学唱过小曲，得到老艺人们的肯定后，有时演出老艺人不能来，胡堂娃有机会唱了，胡英杰见他有些胆怯，就鼓励他说：“不要怕，有我呢”。有了名艺人“做后台”，胡堂娃就再也不怕了。

胡堂娃天生两千度的近视眼，上学上了两册，坐第一排还是看不见黑板上的字，他就走到讲台上去看，下面的学生就说他堵住了他们，他干脆就退学不念了。所以他既不识字，也不识谱，全靠耳音，虽然学起来比较困难，但因为喜欢，听别人唱着就学会了二十多首曲子。

胡堂娃最拿手的曲子就是《害娃娃》和《十二杯酒》，尤其是《害娃娃》，他一口气能唱 40 段(与白秋芳合唱)。2005 年，中国音乐学院“中华传统音乐文化资源库”项目组，计划邀请 12 位榆林小曲艺人参加“陕北高原沙漠中的生命旋律——榆林小曲演唱会”，要 6 个“耍”乐器的，6 个演唱家。当时已经 75 岁的胡堂娃心想自己老了，应该把机会让给年轻人。胡堂娃表态后，王青和林玉碧极力反对，因为北京那边点名要胡堂娃去唱《害娃娃》。

北京那次演出空前的成功。当报幕员说，有请 75 岁身体健康嗓子洪亮的胡老先生为大家演唱时，台下掌声响成一片。事后，叶万秀告诉他：第一是因为你吐字清楚，人们能听懂；第二是因为人们稀罕你上年纪了，所以一出场就是一片热烈的掌声。

林玉书(1936—) 乳名大狗,男,汉族,初中文化,榆林城人,干部。1979年后,多次参加过榆林地区举办的文艺汇演、调演、音乐会及榆林市的招待演出和有关座谈会;1987年,曾与他人合写了题为《榆林小曲沿革简介》的史实资料,同时对榆林小曲的唱词也作过研究,为榆林小曲研究小组主要成员之一;1984年4月,获得榆林市文化馆颁发的艺人证书。

林玉书自幼受家庭的艺术熏陶,在其父林懋森的传教下精心学习榆林小曲,经常出入于艺人活动场所,十五岁便掌握了京胡、二胡、扬琴、板胡等乐器的演奏,伴随乐师王子英、冉继先等老艺人参加榆林小曲的伴奏活动。建国后,他的艺术水平有了进一步提高,并成为小曲队伍中一个活跃人物。他曾多次接待北京、西安、兰州、香港等地的来人采访,为宣传、保护和发展榆林小曲做出了贡献,受到了人们的赞扬。

沈树昌(1942—) 男,榆林城人。沈树昌的家就住在万佛楼下巷,刚解放时,没有电视,看电影都在操场,文化娱乐生活很缺乏,当时的钟楼上是广播站,天一黑就开始广播,主要播榆林小曲,播新闻的时候也会在中间播一段榆林小曲。十二岁那年,他报考了榆林地区文工团,并被录取。

1963年,沈树昌和高文霞结婚。生活在一起的两个人难免互相受些影响,平时做家务的时候高文霞总会哼唱榆林小曲,久而久之,唤起了沈树昌小时候对榆林小曲的美好记忆。一退休,他就开始和妻子学唱榆林小曲。虽然学得晚,但凭着在文工团的功底,凭着对榆林小曲的热情,凭着天生的好嗓子,沈树昌不但学了榆林小曲中的小调,还学了比较难的中调和大调。短短的十来年,他就已经可以演唱20多首小曲,成为榆林小曲演唱艺人的主力之一。

吕世民(1942—) 男,干部,榆林城人。吕世民自幼受到榆林小曲的熏陶。小时候,距他家不远,榆林东街东边胡福堂先生开一处修表铺,每到晚上,胡福堂老先生就坐在修表铺门前弹三弦,演奏榆林小曲的曲牌及小调,还有艺人及学员伴唱。吕世民同好多街坊邻居一样成了忠实的观众,他还常到鼓楼东南角一座银匠铺里听赏榆林小曲。受此影响,吕世民开始学拉二胡,决心成为榆林小

曲的传播者。1959年，他在陕西省文化艺术学校专门学习二胡演奏，并学会了识谱。1963年国庆，他在中山堂参加演出榆林小曲《卖杂货》。多年来，参加榆林小曲演出伴奏已成吕世民业余生活的重要内容，后来他又加入了榆林小曲演唱团。榆林小曲研究会成立后，吕世民又被推选为理事。2006年，吕世民随同榆林小曲研究会演唱团在西安参加了“陕西省民俗文化展演周”，他拉京胡伴奏了榆林小曲《十月怀胎》，受到了观众的一致好评。

刘生奎(1947—)男，榆阳区清泉镇人，榆林市第二小学教师。2006年退休，2010年加入榆林小曲演唱队，主弹三弦。曾先后参加北京、南京、西安及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

李家财(1949—)男，榆林城人。李家财是李醒华的长子，受父亲的影响，他和他的弟弟李文广从小就喜欢音乐。他7岁开始学榆林小曲，9岁就在榆林中山堂登台演唱。虽然他的父亲是著名的小曲艺人，但却并不是李家财唯一的师傅，他的启蒙师傅是著名小曲艺人张云庭。张云庭给他教的第一首曲子就是《妓女告状》，也是他学的第一首曲子。他还会打扬琴，他的扬琴是跟张谦汉学的。

李家财16岁参加工作，因为工作离开了榆林，和榆林小曲隔离了几十年。2004年，李家财从韩城矿务局退休并回到了榆林；2005年，加入榆林小曲研究会。

李家财的父亲李醒华一辈子爱好榆林小曲，甚至到了如痴如醉的地步，他父亲买了很多的乐器，如扬琴、三弦、古筝、京胡、二胡。尤其是他父亲以前买的一台扬琴，因形状像一只展开的蝴蝶，故称“蝴蝶琴”，据说现在已经有100多年的历史了，琴很小，但制作十分精细，两排琴码，铜丝弦。这些乐器，李家财都精心保存着。

韩玉林(1949—)男，榆林城人。从小受榆林小曲的耳濡目染。1974年进入榆林县剧团，主要从事器乐演奏和音乐创作方面的工作，期间经常参加榆林小曲的演唱活动。2010年退休后正式加入榆林小曲研究会，主拉二胡、京胡和弹三弦。近年来，韩玉林作曲、刘加旺作调，创作了新编榆林小曲《怀乡》和《桃

花女》。曾先后参加北京、南京、西安等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

高力海(1952—) 男,子洲县槐树岔乡人。榆林师范第一届音乐班毕业,擅长拉板胡、拉二胡、吹笛子。榆师毕业后分配到槐树岔中学任教。2007 年离岗,来到榆林城居住,开始接触榆林小曲;2010 年加入榆林小曲演唱队,主吹笛子。曾先后参加南京及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

胡振基(1953—) 男,榆林城人,自由职业者。16 岁那年父亲去世,在县一中读初二的胡振基退了学,认识了住在他家不远处的铁匠林玉碧。林玉碧的家里经常是小曲艺人们欢聚的乐园,入了他们的门,也就开始了榆林小曲的学习,开始主要学弹三弦、拉二胡,后来也学唱小曲。1976 年参加了榆林小曲活动,系榆林小曲演唱队中的骨干之一,主要担任三弦伴奏。1981 年参加胡英杰全套小曲录音。2005 年参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的演出。

赵忠林(1953—) 男,榆林城人。从小喜欢音乐,小时候在街道的广播上听过榆林小曲,上初中时,是榆林中学文艺宣传队的成员,以吹笛子为主。1970 年,招工到陕南略阳钢铁厂,在那里学会了拉二胡,同时加入了厂里的文艺宣传队,曾参演过现代京剧《沙家浜》。1979 年调回榆林,1982 年到榆林县法院工作。2008 年离休后,经常到凌霄广场听榆林小曲,2009 年正式加入榆林小曲研究会,主拉二胡。曾先后参加北京、南京、西安、汉中等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

刘桂莲(1953—) 女,榆阳区马合乡人。2005 年,上榆林市老年大学时经同学推荐加入榆林小曲研究会。刚加入时,主拉二胡和京胡,后来逐渐学会了小曲《洗菜心》《珍珠倒卷帘》《九连环》《卖杂货》《小放牛》等。曾先后参加南京、西安、汉中等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

白俊兰(1953—) 女,榆林城人。很小的时候就经常到邻居林懋森家听小曲,对榆林小曲熟悉且热爱。1961 年,考入横山县剧团,唱生角。1967 年,

调入榆林地区药材公司。2005 年，加入榆林小曲研究会，以唱男声为主，代表作是：《害娃娃》《卖杂货》《小放牛》等。曾先后参加北京、南京、西安等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

梁玲(1954—) 女，榆林城人。从小喜欢歌舞，上高中的时候，曾演过《红灯记》中的李铁梅和《白毛女》中的白毛女，唱过《洪湖赤卫队》中的《看天下劳苦人都解放》。2011 年，榆林市举办第一届春节联欢晚会，2011 年，王青请梁玲帮助编排榆林小曲《放风筝》的伴舞，获得成功。后来，她又先后编排了《绣荷包》《怀乡》等节目，从而实现了榆林小曲由坐唱形式到伴舞形式的转变。曾随榆林小曲研究会先后赴南京晓庄学院和西安音乐学院，演唱榆林小曲。2014 年加入了榆林小曲进校园活动，梁玲在榆阳区九小为小学生教唱榆林小曲。2016 年 5 月，中央电视台少儿节目在榆林的阳光广场，为九小的小学生录制了榆林小曲《绣荷包》和《搭戏台》。代表作是：《卖杂货》《小尼姑》《张生戏莺莺》。

石焕芳(1955—) 女，榆林城人，王青之妻。多年来，一直参与榆林小曲研究会的各项活动，主要负责管理服装和乐器。2006 年，在王青的指导下，学会了弹古筝，且成为小曲演唱的主要古筝伴奏者。曾先后参加北京、南京、西安、汉中等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

艾先锋(1955—) 男，米脂县人。中学音乐教师，会拉板胡、二胡、京胡，还会打扬琴。2008 年，在榆林定居，经常到凌霄广场听榆林小曲，同年加入榆林小曲研究会，主打扬琴。曾先后参加北京、南京、西安等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

乔文新(1956—) 男，榆林城人，曾任榆林第二毛纺厂基层党支部书记、工会主席等职。从小喜欢榆林小曲。2002 年冬参加了榆林小曲演唱团，在学习胡英杰唱腔的基础上，得到了林玉碧、王青、罗新民等老师傅的培养和指导，学会了榆林小曲中所有大、中调，并带动了许多演唱者一起学唱、一起交流，是榆林小曲演唱者中的后起之秀。参加了 2005 年榆林小曲晋京演唱、2006 年陕西省

首届非物质文化展演及小曲申遗等各类大小重要演出。2014 年被中国音乐学院聘为“榆林小曲”专业客座教授。

王爱芳(1958—)女,汉族,榆林城人。1975 年拜师于胡英杰,后又受林玉书、林玉碧的精心指导,五年后便可独立演唱十多首小曲。1978 年,参加了榆林地区民间音乐集成录音,此后多次参加了接待外地友人和文艺晚会演出活动。1985 年 5 月,参加了榆林小曲研究小组,是小曲艺人中掌握曲目较多的女艺人之一,代表曲目有《开茶馆》《绣荷包》《卖杂货》《大送郎》《洗菜心》《妓女告状》等。

杜红娜(1958—)女,老家是神木人,出生在青海,1963 年随父母回榆林定居,住在榆林后街,因而从小受榆林小曲的耳濡目染。杜红娜多才多艺,会弹古筝、爱好剪纸,退休后一直是榆林市夕阳红艺术团的骨干演员,随艺术团多次到外地演出。2014 年,加入榆林小曲研究会,以弹古筝为主,也参加演唱,喜欢演唱的曲目是《张生戏莺莺》《梳油头》《九连环》《进兰房》《小尼姑》等。

畅晓峰(1958—)男,榆林城人。从小受榆林小曲的耳濡目染,但一直没有学唱小曲。2013 年加入榆林小曲研究会,开始学唱榆林小曲。代表作有:《梳油头》《掐蒜薹》《五哥放羊》《进兰房》《九连环》。曾先后参加南京、汉中等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

乔忠诚(1959—)男,榆林城人。从小喜欢听榆林小曲。初中毕业后,便开始在社会上打零工。1983 年进入府谷县邮电局工作,1990 年调入榆林地区邮电局。工作期间经常参加榆林小曲的演唱活动。2005 年加入榆林小曲研究会,代表作有:《张生戏莺莺》《掐蒜薹》《十二杯酒》《卖杂货》《怀胎十月》。曾先后参加北京、南京等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

张永利(1960—)女,榆林城人。从小喜欢唱歌,做姑娘的时候,经常听到邻居放录音、唱小曲,觉得好听,就喜欢上了榆林小曲。后来参加了榆林县文化馆举办的业余剧团,学唱《绣荷包》和《小尼姑》;业余剧团结业后,又到田丰年巷的榆林小曲研究小组,跟着胡英杰学唱榆林小曲。1983年,参加第一届榆林之春音乐会,与李艳娥合唱《卖杂货》;1985年参加第二届榆林之春音乐会,唱《绣荷包》。2005年加入榆林小曲研究会,曾随研究会先后赴中国音乐学院、南京晓庄学院和西安人民剧院,演唱榆林小曲四联唱。在北京,张永利唱的是《绣荷包》;在南京,演唱的是《害娃娃》(与乔文新合唱);在西安,演唱的是《张生戏莺莺》。代表作有《大放风筝》《九连环》《下荆州》《走西口》《送郎君》《张生戏莺莺》《搭戏台》。2017年加入了榆林小曲进校园活动,张永利在榆阳区十一小为小学生教唱榆林小曲。

李坤森(1961—)男,榆林市横山区人,陕北二人台研究会副会长,榆林演出团团长,榆林小曲研究会会员。从小喜欢唱歌,2002年开始学唱榆林小曲。代表作有:《掐蒜薹》《小小船》《叮当响》《张生戏莺莺》《卖杂货》和《怀胎十月》。曾先后参加南京、西安等地及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

叶梅(1963—)女,汉族,榆林城人,榆林市皮毛厂工人。自幼喜爱文艺,高中毕业后师从其外爷白葆金,学习弹秦筝,两年后便参加了榆林小曲的伴奏活动,是榆林小曲演唱队中的唯一女筝手。曾多次参加过榆林地、市组织的调演和音乐会,1984年获得榆林市文化馆颁发的艺人证书。1985年4月,参加了榆林小曲研究小组;1986年12月,参加了西安秦筝学会举办的首届秦筝比赛,她演奏了榆林小曲曲牌【柳青娘】,荣获业余组纪念奖,并被吸收为西安秦筝学会会员。

李艳娥(1963—)女,榆林城人。从小喜欢唱歌,上初中的时候,经常到榆林县文化馆听老艺人们唱秦腔和榆林小曲,后来曾经师从于胡英杰学唱榆林小曲。1983年,参加第一届榆林之春音乐会,与张永利合唱《卖杂货》;1985

年参加第二届榆林之春音乐会，唱《进兰房》。2005 年加入榆林小曲研究会，曾随研究会先后赴南京晓庄学院和西安人民剧院，演唱榆林小曲四联唱，李艳娥唱的是《进兰房》。代表作有《放风筝》《九连环》《进兰房》《赐儿山》《五更鸟》《姐妹拌嘴》（与王艳合唱）。2016 年加入了榆林小曲进校园活动，李艳娥在榆阳区一完小为小学二三年级学生教唱榆林小曲。

杨秀丽（1964— ）女，榆阳区麻黄梁乡人。从小喜欢唱歌，京剧、秦腔、民歌都唱。曾在榆林城西门口开一家蛋糕店，常常是一边干活一边学唱。2006 年，随王青到榆林市京剧协会搞活动，王青给了她一本《榆林小曲集》，让她学唱小曲，但她当时觉得小曲不好听，没有学。2012 年，杨秀丽在中赢文化广场参加榆阳区政府举办的杏树文化节文艺晚会，听到小曲《进兰房》时，感觉非常好听，决定学唱小曲，遂加入榆林小曲研究会。杨秀丽喜欢学唱其他人不常唱的曲目（听胡英杰的唱片），如《谯楼初鼓咚》《大送郎》《开茶馆》《搭戏台》等。曾先后参加西安及榆林市内的榆林小曲主要演出活动。

郭红艳（1967— ）女，榆林城人。1985 年，16 岁的郭红艳初中毕业，假期在家里闲着，在同一个院子居住的老艺人罗新民见她平时爱唱歌，就把她介绍给榆林小曲研究小组。研究小组为了挽救榆林小曲，招收了十多个女学员，坚持到现在还在参与小曲演出的只有梁梅、郭红艳、李艳娥、张永利四个人。

郭红艳当初学小曲的时候，胡英杰一首曲子一首曲子地教，那时候年纪小，学得快，一天几个小时，基本就是两三天过一首，郭红艳学会了近二十首。随着年龄的增长，学一段都要好长时间，而且有的大调要唱 40 多分钟，词都不好记。她就通过听胡英杰留下的磁带学，反复地听、反复地唱，一直坚持了下来。2005 年参加了中国音乐学院、中央音乐学院、天津音乐学院的榆林小曲学术交流、演唱录音，演唱的曲目是《九连环》。

义德（1993— ）男，榆林市绥德县人，佛学本科，古塔古山寺住持。2015 年开始跟随王青学弹琵琶，跟李天民等艺人学唱榆林小曲。2017 年参加中央电视台非遗项目——榆林小曲的录像，与王艳一同演唱了《小放牛》和《姐妹拌嘴》。

擅长唱一些大调子，如《喜千秋》《五更鸟》《一连三》《九连环》等，是榆林小曲演唱的后起之秀。

榆林小曲演奏、演唱传习人员一览表								
序号	姓名	性别	居住地	出生年月	职业	学艺时间	技艺	传承方式
1	罗新民	男	榆阳城区	1924	退休	1944	古筝、三弦	师传（叶子丰、王子英）
2	王青	男	榆阳城区	1954	药剂师	1968	琵琶、古筝	祖传
3	胡治华	男	榆阳城区	1931	工人	1985	演唱	师传（胡英杰）
4	叶翠华	女	榆阳城区	1936	居民	2008	演唱	培训自学
5	沈树昌	男	榆阳城区	1942	干部	1999	演唱	师传
6	吕世民	男	榆阳城区	1942	干部	2005	二胡	师传
7	栗清秀	女	榆阳城区	1945	居民	1957	演唱	师传（冉继先）
8	叶万秀	男	榆阳城区	1946	工人	1960	扬琴	师传（冉继先）
9	高文霞	女	榆阳城区	1946	中研所	1958	演唱	师传（培训）
10	刘生奎	男	榆阳城区	1947	教师	2009	三弦、二胡	师传（王青）
11	张爱珍	女	榆阳城区	1949	干部	2005	演唱	师传（高文霞）
12	李家财	男	榆阳城区	1949	干部	1960	演唱、扬琴	家传（李醒华）
13	李生存	男	榆阳城区	1951	工人	2008	二胡	师传（王青）
14	白俊兰	女	榆阳城区	1951	职工	2005	演唱	师传（乔玉秀）
15	寇文鹏	男	榆阳城区	1952	工人	2008	二胡、京胡	师传（王青）
16	赵忠林	男	榆阳城区	1953	法官	2010	二胡	师传（王青）
17	石焕芳	女	榆阳城区	1954	工人	2005	古筝	师传（王青）
18	艾先锋	男	榆阳城区	1955	教师	2008	扬琴、京胡	师传（王青）
19	叶润祥	男	榆阳城区	1955	自由	2008	扬琴、京胡	师传（王青）
20	乔文新	男	榆阳城区	1956	工人	1975	演唱	师传（林玉碧）
21	刘伟	男	榆阳城区	1957	工人	2008	笛子、扬琴	师传（王青）
22	刘桂莲	女	榆阳城区	1957	工人	2005	演唱、二胡	培训自学
23	马国琴	女	榆阳城区	1957	工人	2005	演唱	自学加辅导
24	刘调平	女	西安	1958	干部	2005	演唱	师传
25	张永利	女	榆阳城区	1959	自由	1983	演唱	师传（胡英杰）
26	乔忠诚	男	榆阳城区	1959	干部	1990	演唱	师传（胡英杰）
27	李艳娥	女	榆阳城区	1960	自由	1983	演唱	师传（胡英杰）
28	李坤森	男	榆阳城区	1961	工人	2010	演唱	师传（王青）
29	叶梅	女	榆阳城区	1963	工人	1984	古筝	师传（白葆金、王青）
30	梁梅	女	榆阳城区	1967	工人	1983	演唱	师传（胡英杰）
31	王艳	女	榆阳城区	1973	自由	2002	演唱	师传（王青）
32	李思鹏	男	榆阳城区	1996	学生	2006	古筝、扬琴	师传（王青）
33	李天民	男	榆阳城区	1956	自由	1984	演唱	师传（胡英杰）
34	乔玉秀	女	榆阳区	1933	退休	1956	演唱	师传（张云庭）
35	畅晓峰	男	榆阳城区	1959	工人	2012	演唱	师传（王青）

36	梁玲	女	榆阳城区	1954	职工	2012	演唱	师传（王青）
37	杜华	女	榆阳城区	1950	干部	2012	演唱	师传（王青）
38	杨秀丽	女	榆阳城区	1961	自由	2013	演唱	师传（王青）
39	张玲玲	女	榆阳城区	1961	自由	2012	演唱	师传（王青）
40	王玉双	女	榆阳城区	1959	自由	2012	演唱	师传（王青）
41	韩玉林	男	榆阳城区	1949	干部	1966	京胡、三弦	师传陕歌
42	尚亚飞	男	榆阳城区	1954	工人	2012	演唱	师传、自学
43	崔子树	男	榆阳城区	1955	教师	2013	二胡	师传（王青）
44	张国信	男	榆阳城区	1947	干部	2012	二胡	师传
45	赵丽	女	榆阳城区	1957	职工	2012	演唱	师传（王青）
46	惠群英	女	榆阳城区	1956	职工	2012	演唱	师传（王青）
47	薛叶华	男	榆阳城区	1954	工人	2013	三弦	师传（王青）
48	高力海	男	榆阳城区	1950	干部	2013	笛子	师传（王青）
49	王蓓蓓	女	榆阳城区	1985	教师	2012	演唱	师传 传统
50	钟梅	女	榆阳城区	1987	教师	2012	演唱	师传 传统
51	窦爱华	女	榆阳城区	1950	工人	2006	演唱	师传（叶万秀）
52	王福林	男	榆阳城区	1954	工人	2013	演唱	师传（王青）
53	常兰英	女	榆阳城区	1956	工人	2013	演唱	师传（王青）
54	李希胜	男	榆阳城区	1940	职工	2013	演唱	师传（家传）
55	窦彩萍	女	榆阳城区	1958	职工	2012	演唱	师传（王青）
56	刘加旺	男	榆阳城区	1941	干部	1956	演唱、作词	师传（张云庭）
57	王恒	男	榆阳城区	1952	职工	2013	大提琴	师传（家传）
58	张恒田	男	榆阳城区	1952	工人	2012	二胡	师传（王青）
59	苏月喜	男	榆阳城区	1955	工人	2017	二胡、京胡	自学
60	赵世元	男	榆阳城区	1955	干部	1968	二胡、京胡	自学
61	尤云霞	女	榆阳城区	1966	职工	2015	扬琴、演唱	师传（王青）
62	杜红娜	女	榆阳城区	1958	干部	2011	古筝、演唱	师传（王青）、自学
63	张小成	女	榆阳城区	1988	记者	2015	二胡、演唱	师传（高力海）、自学
64	义德	男	榆阳城区	1993	佛学	2015	琵琶、演唱	师传（王青、李天民）
65	要峰	男	榆阳城区	1964	职员	2016	演唱	师传（林玉碧）
66	席悦铭	女	榆阳城区	2007	学生	2015	演唱	师传（梁梅、梁玲）
67	李雨霏	女	榆阳城区	2008	学生	2014	演唱	师传（梁梅、梁玲）
68	白旭哲	男	榆阳城区	2007	学生	2016	演唱	师传（李艳娥）
69	肖慧晨	女	榆阳城区	2006	学生	2015	演唱	师传（乔文新）
70	李佳仪	女	榆阳城区	2008	学生	2017	演唱	师传（梁玲）
71	付钰	女	榆阳城区	2005	学生	2015	演唱	师传（梁梅）
72	韩宜博	男	榆阳城区	2002	学生	2016	演唱	师传（梁梅）
73	曹继乐	男	榆阳城区	2005	学生	2017	演唱	师传（梁梅）
74	任强强	男	榆阳城区	2008	学生	2017	演唱	师传（张永利）

75	张钰茜茜	女	榆阳城区	2009	学生	2017	演唱	师传（梁玲）
76	刘奕抒	女	榆阳城区	2006	学生	2015	演唱	师传（梁玲、梁梅）
77	文旭升	男	榆阳城区	2007	学生	2015	演唱	师传（乔文新）
78	张永杰	男	榆阳城区	2006	学生	2015	演唱	师传（乔文新）
79	郭晋怡	女	榆阳城区	2006	学生	2015	演唱	师传（乔文新）
80	梅田	女	横山区	1968	教师	2018	演唱	师传（梁梅、王青）
81	王娟	女	榆阳区	1981	教师	2018	演唱、秦筝	师传（梁梅、王青）
82	张明艳	女	黑龙江	1980	教师	2018.	演唱	师传（梁梅、王青）
83	张洁	女	吴堡县	1988	教师	2018	演唱	师传（梁梅、王青）
84	蒋媛媛	女	横山区	1988	教师	2018	演唱	师传（梁梅、王青）
85	曹园	女	榆阳区	1990	教师	2018	扬琴	师传（王青）
86	孔令殊	女	河南	1983	教师	2018	琵琶	师传（王青）
87	杨乐	田	绥德	1985	教师	2018	三弦	师传（王青）

主要参考文献

- 【1】马永生. 榆阳文库·榆林小曲卷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- 【2】榆阳文库编委会. 榆阳文库·榆林府志卷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- 【3】榆阳文库编委会. 榆阳文库·延绥镇志卷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- 【4】榆阳文库编委会. 榆阳文库·榆林县志卷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- 【5】政协榆林市委员会. 榆林文史资料十三集·榆林小曲专辑[M]. 内部资料, 1994.
- 【6】刘峰整理. 榆林小曲[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1958.
- 【7】中央音乐学院华东分院. 陕北榆林小曲[M]. 北京: 音乐出版社, 1957.
- 【8】中国民间歌曲集成编辑委员会. 中国民间歌曲集成·陕西卷[M]. 北京: 中国 ISBN 中心出版, 1994.
- 【9】中国曲艺音乐集成编辑委员会. 中国曲艺音乐集成·陕西卷[M]. 北京: 中国 ISBN 中心出版, 1995.
- 【10】霍向贵主编. 陕北民歌大全[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2006.
- 【11】霍向贵编. 榆林小曲集[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2005.
- 【12】贺智利. 榆林市非物质文化遗产项目汇编[M]. 西安: 西安交通大学出版社, 2016.
- 【13】魏久尧. 榆林非物质文化特色发展研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2013.
- 【14】刘育林. 陕北民歌研究论集[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2004.

- 【15】刘育林. 陕北民歌通论[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2010.
- 【16】杨明芳. 百年陕北民歌[M]. 北京: 中国文联出版社, 2012.
- 【17】宋建栋. 陕北民间音调初探[M]. 北京: 中国文联出版社, 2008.
- 【18】李世斌. 二人台音乐[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1983.
- 【19】王艾林主编. 丁喜才与二人台[M]. 太原: 三晋出版社, 2010.
- 【20】郭侯绪. 府谷二人台艺术[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2012.
- 【21】陕西省文化厅编. 陕西非物质文化遗产传承人撷英[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2011.
- 【22】吕政轩. 陕北民歌艺术论[M]. 银川: 宁夏人民出版社, 2004.
- 【23】王蓓蓓. 榆林小曲的表现形式和传承方式[D]. 中国艺术研究院, 2013.
- 【24】潘双龙. 榆林小曲的文化变迁研究[D]. 西安工业大学, 2015.
- 【25】王蓓蓓. 基于信息化思维的榆林小曲文化保护路径创新研究[J]. 网络与信息工程, 2014 (19)
- 【26】白晓伟. 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, 2014 (4)
- 【27】王新惠. 榆林小曲演唱艺术探微[J]. 交响, 2007 (3)