

广东潮州弦诗乐

蔡余文 郑诗敏

中国文联出版社

(京)新登字172号

图书在版编目(CIP)数据

广东潮州弦诗乐/蔡余文,郑诗敏著。—北京:中国文联出版公司,1996.1

ISBN 7-5059-2279-3

I.广… I.①蔡…②郑… II.弦乐—中国—潮州 IV.
J648.765.2

中国版本图书馆CIP数据核字(96)第00331号

广东潮州弦诗乐

蔡余文、郑诗敏著

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里10号)

华龙印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

787×1092毫米 32开本 4.75印张 插页 92千字

1996年2月第1版 1996年2月北京第1次印刷

印数:1—8100册

ISBN 7-5059-2279-3

J·598

定价:7.80元

序 论

潮州音乐是我国乐苑中的一朵奇葩，不论在调式、旋法、变奏手法……以至乐器的组合等，在我国音乐艺术的大家庭中独树一帜。尤其是自从1957年第六届世界青年与学生联欢节国际艺术比赛中获得金质奖之后，更是蜚声中外。

在对潮州音乐探讨过程中，却遇到一些问题。就以调式来说吧，不论用西洋的“大小调”体系，还是用我国的“宫商角徵羽”五声音阶体系的传统概念来解释，都难于解决这一较为特殊乐种的调式问题。因为潮州音乐的调式要复杂得多。因而，我们就得一方面既不脱离传统，另一方面又根据它本身的特点进行探讨。比如说，同样一个徵调式，它确有“轻三六徵”、“重三六徵”、“活五徵”……调式之分。这些问题，在文献上找不到，而现实中却又存在着。当我提出这同一主音的各种不同调式时，也遇到各种不同的看法，虽然从大的方面一般认为与燕乐调式有近似之处，但分析起来，也不尽相同，真是一时难于确定下来。最后还得感谢王震亚先生。当我把这些想法请教于他时，王先生的回答是肯定的：“就把它叫做‘轻三六徵’、‘重三六徵’，很好嘛。”就这样，我才把它的名称确定下来。

现将各种“宫”和“徵”调式音列及其特性音符号列举如下：

轻三六宫: Do Re Mi (Fa) Sol La (Si) Do

轻三六徵: Sol La (Si) Do Re Mi (Fa) Sol

重三六宫: Do Re (Mi) Fa Sol (La) ⁺Si Do

重三六徵: Sol (La) ⁺Si Do Re (Mi) Fa Sol

活五宫: Do ⁺Re (X) Fa Sol (La) ⁺Si Do

活五徵: Sol (La) ⁺Si Do ⁺Ri (X) Fa Sol

反线宫 (以凡为宫): Fa Sol La Si Do Re Mi Fa

反线徵 (以凡为宫): Do Re Mi Fa Sol La Si Do

由于调式音列的变化音很多, 如果每个谱例中的每个变化音符都要标上变化音符号, 就太烦琐了。为方便起见, 我们采用当地传统习惯办法, 在各乐谱前面注明调式名称 (如“轻六”或“重六”) 之外, 再在五线谱的谱头把各种调式的特性变化音标上, 乐谱中就不再逐个音符标上符号, 如:



那些看起来很复杂的各种变奏手法, 尤其是“催 (撞) 弓”, 它的加花手法有其本身的特点, 与其它乐种比较又不尽相同, 因此, 我们根据其特点找出它的规律, 把它归纳为: “取奇不取偶”、“取上不取下”……等几种基本变奏手法。并由此而延伸为旋法的一般规律。

由于目前潮州音乐乐谱出版、定版还不多，已经出版的，也由于版本不同而有异，所以本书在必要时还是附上谱例，以作参考之用。所举谱例，除署名者外，大都摘自《潮州音乐汇编》。

序

赵 汎

我认识蔡余文同志一转眼已经五十年了。那时，在昆明一家无线电工厂的合唱团请我去教唱歌，这是四十年代初期，国民党当局消极抗战，积极反共的面目已暴露无遗。我应邀去这家国营工厂去教歌，不能只教抗战歌曲，特别是解放区歌曲。我把舒伯特《菩提树》（不知是何人改编的）以及门德尔松的《乘着那歌声的翅膀》译成中文，同时也教一些俄国歌曲如《斯捷潘·拉辛》之类的“中国色彩”的音乐作品，但在一批进步的工程人员和学徒工人中，却有着不同于工厂当局的要求。蔡余文同志那时是年轻的工程师，学过一点小提琴，他向我提出学习音乐理论的要求。我当时身边只有少量的音乐书籍——《格罗夫音乐字典》算是藏书中的重要藏品了。一本跟我一、二十年的里曼的《和声分析》，那还是四十年代初在北京买的。阿夫夏洛莫夫曾在钢琴上给我讲过这本书，我便据此为教本，每周复写一、二篇讲给他听。同时，不仅我的钢琴程度很差，而且根本也找不到钢琴，每回都是纸上谈兵地讲“和声分析”，同时当然对引证的和声片断的作品、作者，力所能及地加一些解说，力图用历史唯物主义的观点

来承否人物，旁敲侧击地联系实际，甚至进行政治评论……。就这样，我们建立了半个世纪以来最亲密的友谊，政治上也更趋一致了。从而，他参加了当时昆明的学生运动和文化活动，最后毅然抛弃了原来当时比较安定的职业，参加到党领导的“新中国剧社”工作——一种半军事共产主义的生活，和他当工程师的安定生活完全是两码事了。同时，我们之间的友谊更加深厚了。四十年代中期昆明“一二一”学生运动中，蔡余文同志已经以文艺为武器参加其中了。李公朴、闻一多先生被害后，我被押送出境，到了上海转赴香港，再次重逢于党领导的“中原剧社”，李凌等同志到港后，我们联系马思聪办了“中华音乐院”、“新音乐社”的活动，蔡余文同志是中坚分子之一。后来，“新音乐社”和“中原剧社”联合港九进步歌咏工作者打破重重阻力，演出了“白毛女”歌剧，使香港形成了解放前夕香港左翼音乐活动的高潮。蔡余文同志也是这一工作的主要人员之一。“中原剧社”根据党的决定，留港等解放广州时随军入城，蔡余文同志便分配到“华南文工团”工作。之后，他先后在上海音乐学院和中央音乐学院进修作曲，他是海陆丰人，便开始对潮州音乐的研究。

我国现在的古乐种，从北方的西安鼓乐、北京京音乐、河北的吹歌……到南方的南音、潮州的弦诗、广东的汉乐……可以看到中华文化从唐宋以来音乐文化发展的许多信息。故而，对之进行研究，是音乐史逆向研究的重要对象。

早些年，对这些音乐形态学的研究，曾经取得巨大的成绩，特别是从音列调式研究开始，有着许多丰硕的成果。对于我们理解唐宋音乐也提供了可靠的例证。

蔡余文同志和郑诗敏同志从事潮州弦诗研究已有三、四十年的历史,特别是他们在自己演奏实践的基础上进行研究,而不是纸上谈兵,从而能达到过去少有的高层次上的研究。

潮州弦诗乐用的“二四谱”,是我国一种特殊记谱法,这可能是宋俗字谱到工尺谱的一种过渡时期的记谱法。其特征是在箏这一乐器上对其中的第三弦和第六弦上用压弦的手法使音乐升高,从而适应我国古代音乐的音阶变化的需要,形成了我们现在以西方十二平均律观念上的升降半音,(不是准确的半音,即比升半音、降半音又微有音高差异的升降半音。)使潮州弦诗音乐具有特殊的韵味。

蔡、郑二位同志从潮州弦诗的二四谱音列调式开始,对远古乐种的曲体结构、作曲手法(即兴变奏手法)进行了从演奏实践中得出规律的剖析,(当然,国内学者对这些还有不同的看法,这是正常现象。)故而逐步地把上述乐种的研究成果(即侠包一家之言)付印出版,还是有着十分重大的意义。

联合国教科文组织/国际音理会曾有一个国际音乐合作项目“音乐宇宙——一部历史,(U、M、H)的计划,近来可能由于经费困难而未能积极进行。但我被委托出版一系列“中国附卷”的工作,作为研究资料,曾广泛的约集国内同志对此进行写作,本书作为潮州弦诗乐的研究资料,可能对我们写作一部完整的中国音乐史必将有着积极的意义。

目 录

序

赵 沅

序 论..... (I)

第一章 潮州弦诗乐调式初探..... (1)

(附：有关 Si、Fa 音高问题)

第二章 潮州弦诗乐的几种基本变奏手法..... (51)

第三章 潮州弦诗乐的旋法..... (67)

第四章 潮州弦诗乐的曲式结构..... (90)

后 记..... (115)

附：潮州弦诗乐谱..... (116)

狮子戏球 月儿高 黄鹂词 昭君怨

金凤花 桃花湖 千里缘 雪扬州

清平乐 平沙落雁 平山乐 叶下红

秋蝉鸣柳 玉连环 大八板 巴山调

入府第 海棠花 梳 装 思 钗

一枝梅 双鸂鶒 负 米 迎春曲

小桃红

第一章 潮州弦诗乐的调式

广东潮汕地区的民间音乐种类烦多，如“大锣鼓”、“小锣鼓”、“笛套”、“弦诗乐”……等，各具不同风格与特点。所以我们常说的“潮州音乐”是潮汕地区民间音乐的总称（主要是指器乐曲）。

我们对潮州音乐进行探讨时，除涉及该乐种乐队组织形式、演奏风格外，很重要的一部份，必然要涉及潮州音乐的调式问题，调式问题是集中到弦诗乐上，所以，首先从弦诗乐着手进行分析。

记 谱

潮州音乐传统记谱法分为两种。“大锣鼓”由于大部份来自海陆丰的正字戏与西秦戏的喷呐牌子，多用工尺谱记谱法。“弦诗乐”原用“二四谱”传统记谱法〔注一〕，后来因受喷呐牌子影响，也有部份采用工尺谱记谱法的。自五十年代以来，又有采用简谱记谱法的。现将这三种记谱法作一个比较，（见表一：）

在图二四谱中的三、六两个音，是随着调式音列的变化而变化的，它又是随着旋律进行不同而产生不同音高的游移音〔注二〕。如在轻六中三、六两音为 La、Mi，在重六中则为⁺Si、Fa。

二四谱	二	三		四	五	六		七	八
工尺谱	合	士	(乙)	上	尺	工	凡	六	五
简 谱	5̣	6̣	(⁺ 7̣)	1	2	3	(4)	5	6
唱 名	Sol	La	(⁺ Si)	Do	Re	Mi	(Fa)	Sol	La
音 名	c'	d'	(⁺ e')	f'	g'	a'	(^b b')	c ²	d ²

〔注一〕：二四谱是我国古老乐谱之一，目前仅见于潮州音乐，潮剧及海陆丰和福建漳州一带的白字戏曲谱中。

这种记谱法可能与十三弦筝的弦序记谱有传承关系。按我国汉族音乐的习惯，第一弦可能是宫音，以五度相生法，第二弦为徵音，由第二弦起按次序排列为徵（二弦），羽（三弦），宫（四弦），商（五弦），角（六弦），以后为八度重复。还有一说，结合潮汕、漳州方言，从二至六（五音除外）的发音都集中在舌尖，其读音为：二（yí）、三（sā 带鼻音）、四（xǐ）、五（Ngóú）、六（LàK）。高八度七（Qít）、八（Búe）这些音宜于用于唱名，所以，这种记谱法一直被保留下来。

〔注二〕：图中的⁺Si、Fa 是游移音，常因旋法不同而异，时而靠近^bsi 和 Fa，时而又靠近 Si 和[#]Fa，所

以这两个音的记谱如用 $\downarrow$ 或 $\uparrow$ 的符号也难于标出准确的音高,从它的游移情况来看,采用 $\downarrow$ 这一符号可能较为恰当。请参考本章附录《关于 Si、Fa 音高问题》。

从大量原始乐谱及流传的潮州弦诗乐中,可以看出其旋律是以五声音阶为基础的。从历史上,为了情绪表达的丰富,乐曲演奏技巧的提高、色彩变化的需要,及同其它地区文化交流影响的结果,逐渐采用了七声音阶。

在轻六中,其五声音阶的特点更为明显, Si、Fa 作为装饰音之用。重六中, La、Mi 两音也是作为色彩装饰之用。活五则为六声。潮州音乐的七声和六声音列中,对 Si、Fa 两个偏音的音高都有不同的处理,具有游移现象。

调 式

潮州音乐的调式,除宫、商、角、徵、羽外,还存在“轻三六”、“重三六”、“活五”等调式音列特点。所以,虽然同一主音,因为有“轻”、“重”、“活”之分,因而它们的音列组成也就不同。

现以“徵”为主音为例,将其各种不同的“徵”调式音列,列下,见表二:

下表中各种不同音列的徵调式,把它们分别称之为“轻六徵”、“重六徵”和“活五徵”调式。这几种调式,除了“二、四”即“Sol、Do”两个音没有变化外,其他各种调式都与“三”、“六”和“五”几个音的变化有密切的关系。

唱 二 各 四 谱 调式	二	三		四	五	六		七
轻六徵	Sol	La	(Si)	Do	Re	Mi	(Fa)	Sol
重六徵	Sol	(La)	↓ Si	Do	Re	(Mi)	Fa	Sol
活五徵	Sol	(La)	↓ Si	Do	↑ Re	X	Fa	Sol

现将“轻”、“重”、“活”等调式分述如下：

一、轻 六

“轻三轻六”简称“轻三六”或“轻六”。这是潮州音乐各种调式的基础，它的徵调式即“轻六徵”调式，是以 Sol、La、Do、Re、Mi 为骨干音，Si、Fa 作为装饰音之用。其调式音列为：Sol、La、(si)、Do、Re、Mi、(Fa)、Sol。

轻六有“轻六徵”、“轻六羽”、“轻六宫”、“轻六商”调式，“轻六角”调式，“轻六角”调式极为罕见（仅在喷呐牌子中较多）。总的来说，各种轻六调式较为明朗，轻快。有关各种轻六调式与传统五声音阶的各种调式基本相同，很多论著都有所论述，这里就不再论述了。

二、重 六

“重三重六”调简称“重三六”或“重六”。“重六调”是与“轻六调”相对而言的。演奏古筝时，在二四谱中，轻三

六调的三 (La) 与六 (Mi) 音是按原来的 La、Mi 演奏。而演奏重六调时，把按三、六两音的左手按弦力度加重，使琴弦加大张力而成[♯]Si、Fa 而得名，也即“重三重六”，但在二四谱中仍记“三、六”，只是在乐谱（当地人叫弦诗）之前，乐谱标题之后注明“轻六”或“重六”……等。

在潮语中“六”与力同音，均读“lák”，这个力字或许与按弦力度有关，故当地人又称“轻六”、“重六”为“轻力”与“重力”。

如果把“轻六徵”改为同主音的“重六徵”，其中 La、Mi 两音便为[♯]Si、Fa 所代替。这时重六徵调式的骨干音为 Sol、[♯]Si、Do、Re、Fa。其中两个非骨干音 La、Mi 作为装饰音出现，所以“重六徵”的调式音列为 Sol、(La)、[♯]Si、Do、Re、(Mi)、Fa、Sol。

[♯]Si、Fa 为各种重六调式音列中不可缺少的特性音，虽非正音（由于[♯]Si 的存在，其与 Fa 并存时，这个 Fa 音比 Fa 略高，尤其在这两音前后连接成为近似纯五度进行），但也不能将其作为临时变化音看待。

在二四谱中，轻六与重六的三与六两个音的记谱是一样的，为了两者的区别，前面说过通常乐谱前面，必须注明“轻六”或“重六”等标记。如下面两例，他们的二四谱如果没有任何调式标记，便无法辩明它究竟是“轻六”还是“重六”（甚至是否“活五”），故必须在乐谱前面标明调式标记，才能分辨。

〔例 1〕

三隻月

(卷六、二板)

(二四譜) 二 二 四 四 二 二 四 四 三四三

四 五 六 五 四 五 四 五 六 五 四 五 四

三四三 四 七 六 七 六 七 六 七 六 七

七 六 三四三 七 六 七 三四三

七 六 七 四

[例 2]

三隻月

(卷六、二板)

2 (1E^bB)

(二四譜) 二 二 四 四 二 二 四 四

三四三 四 五 六 五 四 五 四

五 六 五 四 五 四 三四三 四 五 六

七 六 七 六 七 六 七 六 七 六



〔注〕：①凡是重六调乐谱都在谱前标记 $\flat E$ 、 $\flat B$ ，不再在乐谱中每个 Si 音都标上“ $\downarrow$ ”这个符号。

②在实际演奏时，通常用 A 音代替 $\flat B$ 。

从上面两例看来，其二四谱完全一样，只有在乐谱前面注明系“轻六”还是“重六”才能决定同一个“三”和“六”演奏为 La 、 Mi 或 $\sharp \text{Si}$ 、 Fa 。同时从此例中，我们也看出“重六”是从“轻六”演变而来。

同一首乐曲，轻六与重六各具不同的感情与风格特点。“轻六徵”调式所强调的 La ，尤其作为这个调式的部份大调色彩的特性音程大六度 Mi 这两个骨干音，在同一主音徵的“重六徵”调式中恰恰缺少这两个音。在七声音列中，“重六徵”中的 La 、 Mi 两音也只是处于从属地位。反过来，“重六徵”调式中极其重要的 $\sharp \text{Si}$ 、 Fa 两个特性音，在“轻六徵”中却不见了。在七声音列中，也只是作为装饰之用，而不被强调。故它们是同一主音的两种不同的徵调式。以徵音为主音有上属商与下属宫两个支持音，徵（ Sol ）、宫（ Do ）、商（ Re ）这三个音是潮州音乐各种调式音列中的共同主要音群。活五 $\sharp \text{Re}$ 是由“活工” $\sharp \text{Mi}$ 转化而来（有关这个问题，在讨论到“活五”时再谈）。依五度相生律，在这三个主要音群往上产生变 Fa 和润（ $\flat \text{Si}$ ），（实际演奏时常为 Si 、 Fa 音也略高，形成下属