

广东音乐 高胡技法

甘尚时 赵砚臣 编著



人民音乐出版社

广 东 音 乐

高 胡 技 法

甘 尚 时、赵 砚 臣编著

人 民 音 乐 出 版 社

一 九 八 二 年 · 北 京

广东音乐

高胡技法

甘尚时、赵砚臣编著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

人民音乐出版社印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 34千文字 109面乐谱 7.5印张

1982年6月北京第1版 1982年6月北京第1次印刷

印数：1—6,530册

书号：8026·3929 定价：0.77元

前 言

广东音乐高胡演奏家们在演奏实践中积累了丰富的经验，形成了一套独特的演奏技法。在高胡上，正是由于运用了这些技法，才使广东音乐的风格特点鲜明的表现了出来。对于广东乐曲，除了节拍很快的曲调之外，很少只按其基本旋律一字不变地演奏，而常常是以基本旋律为依据来进行装饰变奏（即“加花”），使这个曲调更加优美华丽。尽管在每个演奏家之间对于同一首乐曲所进行的加花不尽相同，但加花是有基本规律可循的。本书的目的就是着重介绍高胡演奏广东音乐的这些技法（包括介绍广东音乐调式特点），揭示其基本规律性。同时，在编选的五十余首广为流传的优秀作品中，详细标明弓法、指法及加花变奏手法，以供广大爱好者学习、参考。

本书在写作中，得到中国音乐家协会广东分会副主席陆仲任同志的大力支持和帮助，并为本书写了序言，在此表示衷心感谢！

鉴于编者的水平，书中不妥之处，望读者批评指正。

编 著 者

1980年8月

序

广东音乐表现了广东人民开朗、活泼、乐观的思想和感情，受到国内外人民群众的喜爱。这和它的曲调及演奏特点有密切关系。甘尚时、赵砚臣两位同志，是广东高胡演奏家、教育家。对于广东高胡有丰富的演奏和教学经验。他们为了使广东音乐便于学习和推广，编著了这本集子，其中把演奏广东音乐所必要掌握的指法、弓法、分节、分句等演奏技法，用文字和符号进行了细微的说明和注释。并选录古今流行的广东乐曲数十首，详细的标明变奏加花等手法，以便于使演奏者掌握广东音乐的风格和特点。为此，这本书将对学习广东音乐演奏及交流推广，有很大作用和参考价值。

陆 仲 任

1980年8月

目 录

前 言

序

一、广东音乐简介	(1)
(一) 广东音乐的发展概貌	(1)
(二) 广东音乐的演奏形式	(3)
二、高胡和高胡技法	(4)
(一) 型制、性能、用途	(4)
(二) 定弦及弦式	(4)
(三) 持琴与按弦	(10)
(四) 持弓与运弓	(13)
(五) 常用弓法	(16)
分 弓	(16)
连 弓	(17)
快弓和双弓	(18)
颤 弓	(18)
顿 弓	(19)
(六) 常用指法	(20)
换 把	(20)
揉 弦	(22)
滑 音	(24)
加 花	(28)
(七) 本书所用演奏符号说明	(33)

乐曲选编

雨打芭蕉	(35)
雁落平沙	(37)
杨翠喜	(37)
金不换	(38)

双飞蝴蝶·····	(39)
汉宫秋月·····	(39)
小桃红·····	(41)
走 马·····	(43)
鸟惊喧·····	(44)
昭君怨·····	(46)
饿马摇铃·····	(48)
双声恨(乙凡线)·····	(49)
双声恨(士工线)·····	(50)
孔雀开屏·····	(52)
平湖秋月·····	(53)
锦城春·····	(54)
蕉石鸣琴·····	(55)
步步高·····	(55)
鸟投林·····	(56)
春郊试马·····	(59)
花间蝶·····	(61)
娱乐升平·····	(62)
旱天雷·····	(62)
凯 旋·····	(63)
惊 涛·····	(66)
流水行云·····	(67)
渔歌晚唱·····	(68)
柳浪闻莺·····	(68)
连环扣(乙凡线)·····	(70)
连环扣(士工线)·····	(71)
西江月·····	(73)
烛影摇红·····	(73)
玉连环·····	(75)
赛龙夺锦·····	(76)
岐山凤·····	(78)
双凤朝阳·····	(79)
下山虎·····	(80)

紧中慢.....	(81)
怀 念.....	(82)
月圆曲.....	(83)
欢乐的春耕.....	(84)
春到田间.....	(86)
鱼游春水.....	(88)
怀 念.....	(89)
绿水长流稻飘香.....	(91)
织出彩虹万里长.....	(93)
银河绕山来.....	(95)
山乡春早.....	(96)
柳绿桃红.....	(99)
中秋月.....	(100)
夜 月.....	(102)
百花逢春.....	(103)
红棉花开.....	(104)
喜开镰.....	(106)
花市漫步.....	(108)

一、广东音乐简介

(一) 广东音乐的发展概貌

一般所称的“广东音乐”，实际上是指广东珠江三角洲一带的民间器乐曲，又叫广东小曲。这种器乐曲的发展大体有百年左右的历史。约在本世纪二十年代以前，广东农村就流传着《三宝佛》《上云梯》《柳青娘》《饿马摇铃》《小桃红》《昭君怨》等乐曲。这些乐曲，在粤剧中是作为过场音乐或用以烘托表演，在粤剧中叫作牌子曲、大调、小调、过场曲等。这些小曲有些原来是有唱词的，后来器乐独立演奏的机会多起来了，从而逐步演化为器乐曲了。

二十年代以前的几十年，可视为广东音乐逐步向独立演奏的器乐曲演化的阶段。在此阶段，它还吸取了各地民间小曲、小调、戏曲音乐及其它器乐曲等，在长期的演奏过程中使其音乐语言越来越地方化，逐步形成了带有浓厚广东风格的乐种。在肖剑青编的《粤乐精华》上说：“粤乐中有好些是古调曲，而这些也并非完全源出广东，其中《昭君怨》《浪淘沙》《梅花三弄》等本来都是燕赵间的名词谱，不过经过广东音乐家的演奏和改革，愈形婉转动听罢了。”这个时期的广东音乐名家有严老烈、罗绮云等，他们往往在原有的曲调上进行加花变奏，改编成新谱。如严老烈先生在1911年左右根据原来的《三宝佛》改编成为《旱天雷》就是很成功的例子（《三宝佛》原是由《倒卷珠帘》《三汲浪》《和尚思妻》三个小曲联奏所组成，《旱天雷》便是采用《三汲浪》的曲调改编的）：

《三汲浪》	5 6 5 3 2 0	5 6 7 6 5 0	
《旱天雷》	6535 5 5 5 6535 2 2 2 6535	5552 7276 5 5 5 5 2	

松风国乐社编的《粤乐汇粹》上载有冯永康谈关于粤乐的演化情况的文章，他说：“粤乐俗称广东音乐，已经普遍流行，一般人也相当欢迎。但是粤乐创于何时，很难回答，最初没有粤乐这个名称，只是把我国固有的乐谱，流传于广东的象什么《三宝佛》《万年欢》《柳青娘》等这些古调融和当地民谣俚歌、俗调戏曲，加以润色改变，如民国初年严老烈、何柳堂、罗绮云诸先生将旧调加上花音，作成新谱，例如《三宝佛》改成《倒垂帘》《早天雷》；《寡妇诉冤》改成《连环扣》等，这可以算是粤乐的初期。”这个时期的曲目除了改编的《早天雷》《连环扣》等，还流传着不知作者的作品，如《雨打芭蕉》《双声恨》《小桃红》《饿马摇铃》《汉宫秋月》《昭君怨》《到春来》《红绣鞋》《走马》等。

二十年代至三十年代初期，是广东音乐发展的兴盛时期，特别是五四运动以后，新文化运动在广东开展，促使广东音乐有了新的发展，与民间的演奏活动日益广泛开展的同时，出现了比较活跃的专业创作活动，当时有一大批广东音乐名家，一方面改编旧谱，同时另创新曲，创作了不少群众喜爱的优秀作品。如何柳堂写的《赛龙夺锦》《七星伴月》，何大傻写的《孔雀开屏》《戏水鸳鸯》，吕文成的《平湖秋月》《步步高》，易剑泉的《鸟投林》，邵铁鸿的《下山虎》，陈德钜的《宝鸭穿莲》《西江月》，尹自重的《滚绣球》，丘鹤俦的《狮子滚球》，陈文达的《惊涛》等。这些乐曲曲调优美流畅，节奏清晰明快，当时即被录制了大量的唱片，因此流传很广。这个时期除了一大批较优秀的作品之外，在乐器改革和乐队的规模方面都有较大的改进。1925年左右，吕文成先生效沪人演奏二胡，并将二胡的外弦换成金属弦又经过一定改制，至此在广东音乐的乐器组合中开始有了高胡这件乐器。逐渐成为广东音乐的主要乐器，伴奏粤剧也以它做“头架”（相当于首席）。当时的乐队还采用了某些西洋乐器，最早盛行的是小提琴、小号，后来又加木琴、萨克管等。这样，在丰富乐队的音色、扩大音域和发展演奏技巧上起了相当大的作用。

三十年代后期到解放前夕，是广东音乐受到帝国主义文化入侵的影响，遭受到摧残的阶段。这阶段中，广东音乐中出现了《性的苦闷》《私语》《甜姐儿》《月移花影》等低级庸俗的作品。尤其是在日寇侵占广州后，把上海流传的黄色音乐大量介绍到广州，《满场飞》《一夜皇后》等大肆泛滥，一些健康的广东小曲也被利用窜改。然而，这些不健康的东西，在人民群众中是不受欢迎的。一些民间的演奏者，还依然保持着真实、纯朴的演奏风格。

解放后，广东音乐获得了新的发展。1953年民间音乐舞蹈会演及在此之后的中南地区会演，对广东音乐的恢复和发展都起到了促进作用，使它原来所保有的纯朴、健康、活泼、优美、地方色彩浓郁的特点又突现出来。在继承其优秀传统曲目的同时，创作了一批较好的新作品，如《春到田间》《鱼游春水》《喜开镰》《织出彩虹万里长》《绿水长流稻飘香》《山乡春早》《花市漫步》《银河绕山来》等。粉碎了“四人帮”之后，广东音乐正在出现一个新的繁荣局面。

（二）广东音乐的演奏形式

演奏广东音乐，最早多采用小合奏形式，约在五、六十年前多采用“五架头”这种组合形式，所谓“五架头”，即二弦、月琴、小三弦、横箫（竹笛）、提琴（不是西洋乐器小提琴，是一种近似板胡状的中音拉弦乐器）。这几件乐器实际上就是当时在粤剧音乐中作为伴奏之用的几件乐器，从这点不难看出广东音乐与粤剧音乐关系是密切的。后来又逐步加进椰胡、秦琴、琵琶、扬琴及洞箫等。吕文成先生将高胡（广东也叫它二胡）用于粤剧伴奏的“头架”，同时这个乐器也成了演奏广东音乐的主奏乐器。于是形成了由清脆明亮的高胡、节奏鲜明的秦琴、三弦、音色柔和的椰胡、活泼的扬琴、声韵悠扬的笛子、发声雄亮的喷呐、喉管等组合的乐队，它们融为一体，更加突出了广东音乐的特色。解放后的广东音乐乐队，又不断吸收了一些新的乐器，如中阮、大阮、二胡、中胡、大胡、大提琴、倍大提琴、笙、改革低音喷呐及锣、鼓等打击乐器，使乐器组合更臻完备，音域扩大，音色丰富。演奏形式更加多样化，艺术表现力更强了。现在演奏广东音乐，既有大、中、小不同规模的合奏，又有不同乐器组合的重奏以及高胡、笛子、扬琴、喷呐、木琴、琵琶等单项乐器的独奏。除了演奏形式多样化之外，为了提高乐器的表现力，不少乐器都在不同程度上进行了新的改革，演奏技术、技巧也有新的发展。作曲家们在改编传统乐曲和创作新作品时，由于和声及配器的运用，使音乐大大丰富起来，如改编后的大合奏《孔雀开屏》、《赛龙夺锦》、《鸟投林》及新作品《山乡春早》、《喜开镰》等，都获得了良好的效果，成为形象鲜明的标题音乐。广东音乐作为我国民族器乐演奏艺术的一个乐种，正在欣欣向荣地发展着。

二、高胡和高胡技法

(一) 型制、性能、用途

高胡过去也叫做粤胡。1962年在上海召开全国音乐院校二胡教材会议时，代表们对它统一取名为高胡。

高胡的琴杆、琴筒多用红木或乌木制做，高胡的整个型制比二胡略小，琴杆一般长74公分左右。琴筒上蒙蟒皮，以鳞花方整、色泽油润、厚度均匀为好，高胡的琴皮较二胡蒙的紧，琴皮的直径为七公分半左右。千金距琴码的长度一般在34公分左右。琴码用多年生的老竹制成的桥形空心码。

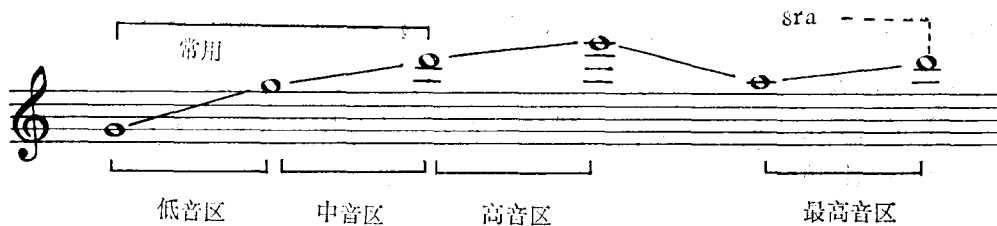
高胡的型制在目前阶段还不很统一，如琴杆有稍长稍短，有圆形、扁圆形。琴筒有圆形、六方形、八方形、扁八方、扁圆等。此外，还有双千金高胡等。

高胡发音清亮高亢，音色优美华丽，音域较宽，它既奏出欢快的乐曲，表现爽朗、热情、刚健、奔放等情绪，又能奏抒情的曲调，体现柔婉细腻以及凄清悲凉的感情。因此，目前高胡除了担当粤剧伴奏及演奏广东音乐之外，还用以独奏、重奏以及在民族乐队中作为拉弦乐器组的高音乐器。也有许多热心于乐器改革的同志正在研究改进它。

(二) 定弦及弦式

高胡以纯五度定弦。有两种定弦法：一是内弦为 g^1 ，外弦为 d^2 （即C调音阶中的5—2）比二胡高四度。另一种内弦为 a^1 ，外弦为 e^2 （即C调音阶中的6—3）比二胡高五度。演奏广东音乐多用第一种定法，这种定弦法弦的张力稍软，发音更显得柔美。一般重奏或在民族乐队中多用第二种定法。

高胡音区分为低音区、中音区、高音区及最高音区。低音区和中音区常用，高音区次之。最高音区少用（它的发音较为紧张、尖锐）。



各音区之间音色比较统一，即都比较明朗、清澈，宜于演奏抒情、活泼、华丽的旋律。基于以上两种定弦的固定高度，因此它们的弦式和调的关系，定 a^1-e^2 的一种为：

A 调 1—5 弦

D 调 5—2 弦

C 调 6—3 弦

G 调 2—6 弦

F 调 3—7 弦

定 g^1-d^2 的一种为：

G 调 1—5 弦

C 调 5—2 弦

$\flat B$ 调 6—3 弦

F 调 2—6 弦

$\flat E$ 调 3—7 弦

演奏广东音乐常用的弦式：

合尺线，即 5—2 弦，也称正线。

上六线，即 1—5 弦，也称反线。

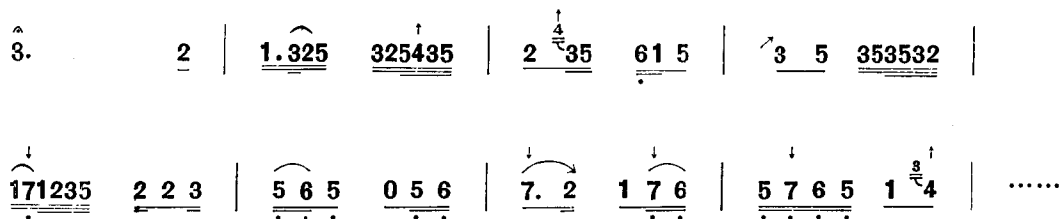
士工线，6—3 弦。

乙凡线，是用 5—2 弦。“乙凡”本来是一种旋法，“乙”就是“7”，“凡”就是“4”，乙凡线奏的曲调是以 5 “7” 1 2 “4” 为旋律的骨干音（而合尺线是以 5 6 1 2 3 为旋律的骨干音），并不是把弦调成 7 4，而是仍用合尺线（5—2）的调弦法来演奏。演奏广东音乐乙凡线的习惯上是 $\flat 7$ 。

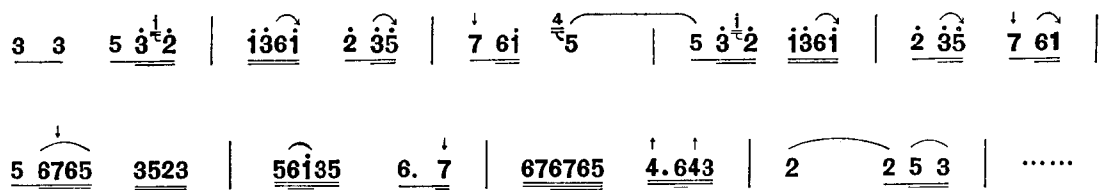
值得注意的是，演奏广东音乐，由于被它的风格特点的决定，4、7 这两个音的音高在它的调式中常常是游移不定的，有时是按十二平均律奏 4、7，有时把 7 奏成 $\flat 7$ ，而在更多的情况下则是把 4 奏成 $\sharp 4$ ，把 7 奏成 $\sharp 7$ 。这个 $\sharp 4$ 比十二平均律的 4 稍高， $\sharp 7$ 比十二平均律的 7 稍低。于是 4、7 两音可以构成纯四或纯五度关系。如以正线（5—2 弦）为例，在内弦 6 1 小三度之间，平均其距离，以二指按 $\sharp 7$ ，在外弦 3 5 小三度之间，平均其距离，以二指按 $\sharp 4$ ， $\sharp 4$ $\sharp 7$ 构成纯五度关系。

在怎样的情况下奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{7}$ ，又在怎样的情况下奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{7}$ （或 $\flat 7$ ）呢？理论上尚无明确规定，从演奏中探讨，大体有以下一些情况：

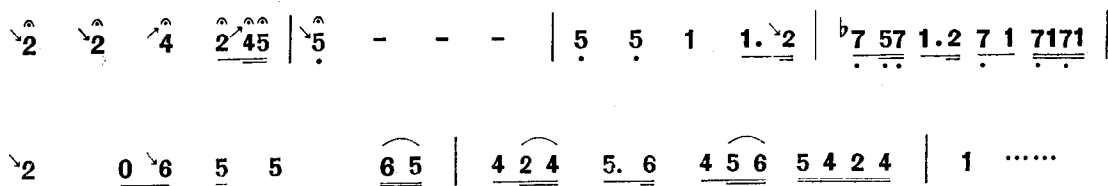
（1）演奏正线（ $\dot{5}$ —2弦），一般多奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{7}$ 。大多是以 $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ 为旋律的骨干音的乐曲。如《雨打芭蕉》：



（2）演奏反线（ $\dot{1}$ —5弦），基本上也奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{7}$ 。大多是以 $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{6}$ 为旋律的骨干音。如《平湖秋月》：



（3）演奏乙凡线（ $\dot{5}$ —2弦），基本上奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{\flat 7}$ 。乐曲的音阶大体是 $\dot{5} \dot{6} \flat 7 \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{4} \dot{5}$ ，以 $\dot{5} \flat 7 \dot{1} \dot{2} \dot{4}$ 为旋律的骨干音。乙凡线所奏的 $\overset{\uparrow}{4}$ 和 $\overset{\downarrow}{\flat 7}$ ，基本上是十二平均律。如《昭君怨》：



乙凡线的记谱，有时为了区别于正线，而特意把 $\overset{\uparrow}{7}$ 记成 $\flat 7$ ，但在大多数情况下并不这样记，仅标明是乙凡线。这时只要是用乙凡线演奏的乐曲，就把乐谱上的 $\overset{\uparrow}{7}$ 实际上奏成 $\flat 7$ 就可以了。

正是由于乙凡线的 $\overset{\uparrow}{7}$ 是 $\flat 7$ ，因此，乙凡线的乐谱也可以改用 $\dot{6}$ —3弦来演奏，即将C调乙凡线，改为 $\flat B$ 调 $\dot{6}$ —3弦来演奏。如《昭君怨》：

乙凡线 (5—2 弦)

$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{5} - - - \mid \dots$

改用 6—3 弦演奏，记谱是：

$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{6} - - - \mid \dots$

再如《连环扣》：

乙凡线 (5 2 弦)

$0 \tilde{b}7 \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{1} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{0} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \tilde{b}7 \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{7} \mid \overset{\sim}{1} \tilde{b}7 \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{.} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{1} \text{ (略)}$

改用 6—3 弦演奏，记谱是：

$0 \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{0} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{.} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \dots$

把乙凡线改成 6—3 弦来演奏，实际音高和音程关系都没有变，而是改变了记谱法（或唱名法）。这样对于各地区的爱好者学习广东音乐会觉得方便些。

(4) 某些乐曲既可以用 5—2 弦演奏，又可以用 6—3 弦演奏，如《小桃红》、《汉宫秋月》等。用 6—3 弦演奏这些乐曲时，其中的 4 7 两音一般和用正线演奏时一样，也奏 $\overset{\uparrow}{4} \overset{\downarrow}{7}$ 。如《小桃红》：

6—3 弦

$0 \quad 0 \quad \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \tilde{i} \quad \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \tilde{i} \mid 6 \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \tilde{i} \quad \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \tilde{i} \quad \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \mid 2 \quad - \quad \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \mid$
 $\overset{\downarrow}{7} \overset{\downarrow}{7} \overset{\downarrow}{2} \quad \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{.} \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \quad \overset{\downarrow}{7} \overset{\downarrow}{2} \overset{\downarrow}{7} \overset{\downarrow}{6} \mid \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{6} \tilde{i} \quad \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \tilde{i} \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{5} \quad - \quad \dots$

(5) 四度或五度进行（如“2 5”“5 1”“6 2”“4 1”“7 3”等），是广东音乐常见的旋律手法之一，在这种情况下，若“3 7”“1 4”等联用时，4、7 两音往往按十二平均律的音高演奏。如《春到田间》：

5—2 弦

$\overset{\sim}{7} \overset{\sim}{7} \quad \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{7} \quad \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{5} \quad \dots$

以上是根据演奏实践所作的粗浅的分析，仅供广大爱好者参考。关于广东音乐的调式问

题，陆仲任先生曾作过专门研究，并在《音专学报》上（1979第一期）发表过《广东音乐音阶调式探讨》一文，其中说：“广东音乐音阶调式基本分为两种，一种是以五声为骨干音，增加 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 两个音高比较游移的以宫徵调式为主的大调七声音阶。另一种按十二平均律固定 $4 \flat 7$ 音准并作为五声骨干音，以徵为主的小调（广东音乐的乙凡调）或以宫调式为主（潮州音乐重六调）的五声音阶或六声七声音阶”。又说：“在弓弦乐器的演奏者，在 $3 \overset{\cdot}{5}$ 小三度和 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ 小三度音距之间，平均其距离增加 $\overset{\cdot}{4}$ 和 $\overset{\cdot}{7}$ 音。为全音的 $\frac{3}{4}$ 音程。演奏起来指法方便，听起来比 $\frac{1}{2}$ 音程小二度容易辨别。容易掌握和演奏。广东音乐和潮州音乐七声音阶的 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 音估计就由此产生。 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 音在一起时可以构成纯五度和声，但与其他在一起时，不但不能构成五度协和，而却构成不协和，于是根据听觉的美感和协和的要求， $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 两音有时偏高些，有时偏低些，形成 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 音准有些游移变化。如 $3 \overset{\cdot}{7}$ 两音紧接时，为要与 3 音构成纯五度，则 $\overset{\cdot}{7}$ 音要奏成十二平均律的 $\overset{\cdot}{7}$ 。当 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 作为五声骨干音时，更要依十二平均律音准 $\overset{\cdot}{4}$ 成为 4 和 $\overset{\cdot}{7}$ 成为 $\flat 7$ ，使与其他音形成协和动听美感的骨干作用”。他在研究找出五条关于 $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 两音的变化规律：

（1）当旋律级进作为经过音或上下助音时， $\overset{\cdot}{4}$ 和 $\overset{\cdot}{7}$ 一般奏成 $\frac{3}{4}$ 音程。

$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \mid 6 - \parallel \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \mid 3 - \parallel$ （经过音）
 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid 1 - \parallel \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \mid 3 - \parallel$ （上下助音）

（2）乐句或乐段终止于徵音，前面是 $\overset{\cdot}{4}$ 音时，一般 $\overset{\cdot}{4}$ 音还要偏高些，但不到 $\sharp 4$ ，这是为了使终止音徵，更稳定。

$\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \mid 5 - \parallel \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \mid 5 - \parallel$

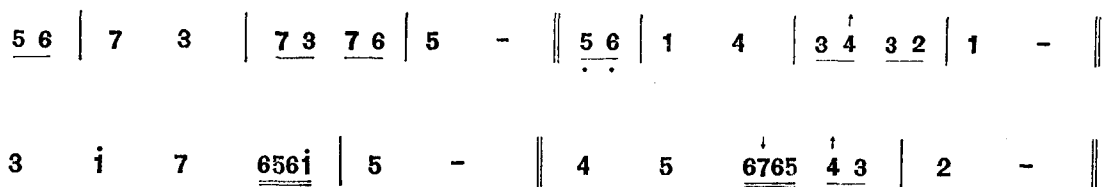
（3）与前面或后面音形成大小三度时， $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{7}$ 处在弱拍，也奏成 $\frac{3}{4}$ 音程。

$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \mid 5 - \parallel \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \mid 6 - \parallel \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \mid 6 - \parallel$
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid 1 - \parallel \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \mid 3 - \parallel \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \mid 1 - \parallel$

（4）作为旋律骨干音，或处于强拍时间较长时，一般奏成十二平均律音。

$0 \overset{\cdot}{2} \mid 7 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \mid 5 - \parallel \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \parallel$
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \mid 2 - \parallel \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \mid 4 \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \mid 4 - \parallel$

(5) 与前面或后面音构成纯五度或纯四度时, 也用十二平均律音。



随着时代的发展, 广东音乐在创作、配器、演奏技法等方面都在发生着变化, 我们试把几十年前的广东音乐唱片和近年来的唱片(或录音)作以比较, 就会发现 $\overset{1}{4} \overset{1}{7}$ 两音有向十二平均律靠近的趋势, 尤其是以多声部大合奏形式演奏时更为明显。在这个方面陆仲任同志的探讨是非常有价值的, 他说: “广东音乐 $\overset{1}{4} \overset{1}{7}$ 音高是 $\frac{3}{4}$ 音程, 有时偏高偏低游移不定, 这也就形成广东音乐特点之一, 但因此也产生了困难, 即演奏者不容易掌握, 也不易于交流推广, 又 $\overset{1}{4} \overset{1}{7}$ 音与其他配合时产生不协和, 也使运用多声、复调以及其他更丰富复杂的创作方法无用武之地, 大大限制了乐曲的表现性能, 也影响广东音乐的发展、提高、交流、推广。最好把 $\overset{1}{4} \overset{1}{7}$ 两音的使用明确统一起来, 在什么情况下用 $\frac{3}{4}$ 音程? 什么情况下用小二度或大二度? 如《饿马摇铃》首段和尾段, $\overset{1}{7}$ 音是处于骨干音地位, 它对和弦构成、旋律进行, 都产生不协和的关系, 听惯了的觉得有特点, 初听的人虽觉得有特点, 而对终止音 $\overset{1}{7}$ 感到刺耳, 古怪。这就是因为 $\overset{1}{7}$ 的终止, 与其他音响发生不协和所造成听觉的刺耳效果。如果把首尾段的 $\overset{1}{7}$ 音改为 $\flat 7$ 音, 只不过偏低 $\frac{1}{2}$ 半音, 则 $\flat 7$ 作为五声骨干音, 与 $\overset{1}{5} \overset{1}{2}$ 中心成为小三度纯五度协和音, 与宫主音形成大二度, 比 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{1}{2}$ 音要协和得多。如果这样处理, 对传统的奏法虽稍改了些, 但不完全走样。对初听者说来还是很有特点的广东音乐, 且比原来的奏法要协和、好听、优美”。

此外, 广东音乐中不同弦式的运用往往与乐曲所表达的情绪有密切关系, 如正线 ($\overset{1}{5}$ — $\overset{2}{2}$ 弦) 比较深沉、稳定、热情、浑厚, 在乐曲中多用以描写景物或情景交融的气氛, 如《雨打芭蕉》《晚霞织锦》《鱼游春水》等。反线 ($\overset{1}{1}$ — $\overset{2}{5}$ 弦) 明朗、有力, 如《走马》《鸟投林》等。士工线 ($\overset{1}{6}$ — $\overset{2}{3}$ 弦) 优美、刚健、激昂, 如《小桃红》等。乙凡线 ($\overset{1}{5}$ — $\overset{2}{2}$ 弦但以 $\flat 7 \overset{1}{4}$ 为主) 委婉、悲凄, 多用以表现哀怨的情绪, 如《昭君怨》《双声恨》等。但是这些都不是绝对的法则, 因为音乐形象的刻画虽然和弦式有一定关系, 但并不完全决定于弦式, 还要依赖其他多种因素, 如旋律、节奏、力度、速度等, 因此, 既使是用同一弦式, 有时所表达的情绪也不尽相同。以上的介绍仅说明某种弦式更宜于表现某种情绪。