

福

FU

建

JIAN

南

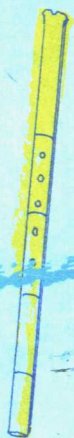
NAN

音

YIN

合作编著	刘富琳	王耀华	主编
	林俊卿	孙丽伟	
	陈新凤	池英旭	
		黄忠钊	

人民音乐出版社



南



音

57

福建南音

王耀华 主编

王耀华 孙丽伟 黄忠钊 刘富琳合作编著
池英旭 林俊卿 陈新风

图书在版编目(CIP)数据

福建南音 / 王耀华主编; 王耀华等编著. -北京: 人民音乐出版社, 2002. 3

ISBN 7-103-02334-4

I. 福… II. ①王… ②王… III. 南词(曲艺)-乐曲-福建省 IV. J644. 1

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第12050号

责任编辑: 常树蓬

责任校对: 王云苓

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A4

34 印张

2002年3月北京第1版 2002年3月北京第1次印刷

印数: 1—1,040册 定价: 50.70元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

目 录

一、福建南音概述	王耀华(1)
二、福建南音主要乐器及其演奏特点	(13)
(一)琵琶	孙丽伟(13)
(二)洞箫	池英旭(17)
(三)二弦	黄忠钊(22)
(四)三弦	王耀华(27)
三、福建南音曲谱选	(30)
(一)指	(30)
1. 自来生长	傅妹妹、施信义、庄金歪、曾家阳演奏 陈新风记谱(30)
2. 趁赏花灯	陈卫红、施信义、庄金歪、曾家阳演奏 陈新风记谱(43)
3. 一纸相思	傅妹妹、王大浩、车锦昌、曾家阳演奏 陈新风记谱(56)
4. 心肝憔悴	傅妹妹、王大浩、车锦昌、曾家阳演奏 陈新风记谱(68)
5. 为君去	陈卫红、王大浩、车锦昌、曾家阳演奏 陈新风记谱(81)
(二)谱	(90)
1. 起手板	泉州南音乐团林伟强、车锦昌、傅妹妹、曾家阳演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(90)
2. 起手引	厦门南音乐团谢国义、谢树雄、林加来、王秀怡演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(103)
3. 三台令	泉州南音乐团王大浩、王阿心、陈卫红、萧培玲演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(117)
4. 三台令	厦门南音乐团吴世安、陈永昇、洪金龙、林加来演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(130)
5. 梅花操	泉州南音乐团王大浩、车锦昌、傅妹妹、曾家阳演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(140)
6. 梅花操	厦门南音乐团吴世安、陈永昇、王秀怡、洪金龙演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(154)
7. 阳关曲	泉州南音乐团王大浩、王阿心、陈卫红、萧培玲演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(169)
8. 阳关曲	厦门南音乐团吴世安、陈永昇、洪金龙、林加来演奏 池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(188)

9. 四时景 泉州南音乐团林伟强、庄金歪、傅妹妹、曾家阳演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(207)
10. 四时景 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、王秀怡、洪金龙演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(220)
11. 五湖游 泉州南音乐团林伟强、吴景瑜、傅妹妹、周成在演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(233)
12. 五湖游 厦门南音乐团谢国雄、谢国义、王秀怡、洪金龙演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(241)
13. 八骏马 泉州南音乐团王大浩、曾家阳、傅妹妹、庄金歪演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(249)
14. 八骏马 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、王秀怡、洪金龙演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(266)
15. 三不和 泉州南音乐团林伟强、吴景瑜、傅妹妹、周成在演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(284)
16. 三不和 厦门南音乐团谢树雄、谢国义、林加来、王秀怡演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(295)
17. 百鸟归巢 泉州南音乐团王大浩、夏永西、陈卫红、曾家阳演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(305)
18. 百鸟归巢 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、王秀怡、洪金龙演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(323)
19. 八展舞 泉州南音乐团王大浩、王阿心、陈卫红、萧培玲演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(341)
20. 八展舞 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、林加来、王秀怡演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(359)
21. 四静板 泉州南音乐团王大浩、吴景瑜、曾家阳、萧培玲演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(373)
22. 四边静 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、洪金龙、林加来演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(391)
23. 四不应 泉州南音乐团林伟强、吴景瑜、傅妹妹、周成在演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(409)
24. 四不应 厦门南音乐团吴世安、陈永昇、王秀怡、洪金龙演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(419)
25. 孔雀屏 泉州南音乐团林伟强、吴景瑜、傅妹妹、周成在演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(429)
26. 孔雀屏 厦门南音乐团谢树雄、谢国义、洪金龙、林加来演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(444)
27. 叩皇天 泉州南音乐团施信义、车锦昌、庄步联、庄金歪演奏
池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(457)

28. 闽海渔歌	厦门南乐团吴世安、陈永昇、林加来、王秀怡演奏	
	池英旭、黄忠钊、孙丽伟、王耀华记谱(461)	
(三)曲		(474)
1. 非是阮(双 闹)	王阿心演唱 泉州南乐团伴奏	刘富琳记谱(474)
2. 因送哥嫂(短相思)	王阿心演唱 泉州南乐团庄步联、曾家阳、吴金炼、庄金歪、车锦昌、 施信义伴奏	刘富琳记谱(476)
3. 告老爷(将水令)	纪心安演唱 石狮蚶江南音社纪荣华、纪泽雄、林建祥、林敦长、杨禄福伴奏	刘富琳记谱(480)
4. 想 起(中玉交枝)	马香缎演唱 泉州市民族乐队伴奏	刘富琳记谱(482)
5. 当初贫(长 寡)		
.....	陈小红演唱 曾家阳、傅妹妹、王大浩、周成在、庄金歪、吴景瑜、施信义、萧培玲伴奏	刘富琳记谱(484)
6. 满空飞(长 寡)	李白燕演唱 曾家阳、王大浩、庄金歪、施信义伴奏	刘富琳记谱(490)
7. 共君断约(水车歌)	王阿心演唱 曾家阳、吴金炼、庄金歪、施信义伴奏	刘富琳记谱(495)
8. 长台别(二调北)		
.....	陈小红演唱 曾家阳、傅妹妹、王大浩、周成在、庄金歪、吴景瑜、施信义、萧培玲伴奏	刘富琳记谱(497)
9. 望明月(中滚·杜韦娘)		
.....	陈小红演唱 曾家阳、傅妹妹、庄金歪、吴景瑜、施信义、萧培玲、王大浩、周成在伴奏	刘富琳记谱(503)
10. 出汉关(潮阳春·望吾乡)	马香缎演唱 泉州南乐团伴奏	刘富琳记谱(506)
11. 当天下纸(中潮过潮叠)	马香缎、杨双音演唱 泉州南音研究社伴奏	刘富琳记谱(510)
12. 孤栖闷(潮 叠)	王阿心演唱 泉州南乐团伴奏	刘富琳记谱(513)
13. 去秦邦(中滚·三隅犯)	马香缎演唱 泉州市民族乐队伴奏	刘富琳记谱(516)
14. 山险峻(中滚十三腔)	王阿心演唱 泉州南乐团伴奏	刘富琳记谱(518)
四、福建南音论著目录		王耀华辑录(525)
后 记		(534)

一、福建南音概述

福建南音亦称“南曲”、“南乐”、“南管”、“弦管”，是一种具有浓郁地方特色的古老乐种。

(一)历史沿革

福建南音始于何时？未有史籍明证。根据目前所能找到的资料，从南音的曲牌名、乐器、音乐术语等方面探索，它和唐代以来的音乐有一定的关联。大约形成于宋，发展于明清。

在曲牌名方面，南音的曲牌与唐以前乐曲同名的有【摩珂兜勒】、【子夜歌】、【清平乐】、【折柳吟】、【阳关曲】、【汉宫秋】、【后庭花】等。与唐大曲同名的有【三台令】、【梁州曲】、【甘州曲】等。虽然同名并不等于同曲，但也为进一步研究提供了一些线索。此外，南音乐器中，曲项、横抱的琵琶及其在乐队中的主导作用，洞箫的一尺八寸规制，二弦的形制与奚琴形制的相类似，由五块板组成的拍板，都成为南音与唐代音乐关系的研究课题。

宋代，全国经济中心南移，泉州作为陪都，大量宗室迁此落户，其时泉州南门外设有宗正司，专理王室皇族事项。同时泉州又为海外交通要港，设有市舶司专管对外贸易。宗室的南移，商业经济的繁荣，促进了文化艺术的兴盛。此时，泉州之繁华不亚于苏州、扬州，乐户很多。据记载，当时泉州乐户入册者千余家，每家三五人不等，而土妓尚未计数。申翰周《闽南竹枝》曾记：“金迷纸醉历柔乡，写到春香句亦香，回朔当年歌舞地，料座忙煞小冬郎”。由此可见其时盛况之一斑。

南戏作为宋、元以来南方戏曲艺术的总称，南宋时，已在浙江、福建一带活动，并给南音、梨园戏以重要影响。南音和梨园戏至今仍保留有南戏的《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》、《琵琶记》等五大名剧，南音的“指套”和散曲的曲词，绝大部分采自南戏的故事。

宋代，泉州和北起临安，南至潮州的文化艺术交流也是频繁的。

南音中有许多曲牌冠以“北”字，如【北相思】、【北叠】、【北青阳】、【北地锦】、【寡北】等，可能由北面传来；【长潮】、【中潮】、【短潮】、【潮叠】、【潮阳春·五开花】、【潮阳春·望吾乡】等，又与潮州民间音乐有密切关联。

词在宋代很流行，填词唱词者甚多。南音的唱词也受其影响，如《恨冤家》一曲中就有“冤家”、“思想”、“秦楼”、“楚馆”、“薄情”等宋词中常见的词汇，南音中经常运用的“却”、“侥倖”、“罪过”、“畏人”等词，也都取自宋词，至于南音的曲牌，如【长相思】、【鹧鸪天】、【醉蓬莱】等，更与宋词的牌名相同，这说明南音对宋词的吸收是多方面的。

明中叶后，昆腔与弋阳腔传入闽南，南音也吸收了一些昆腔，唱词原封不动，旋律、节奏逐渐地方化。如《绣襦记》的《莲花落》一场中，有一首《鹅毛雪》即为一例。《陈三五娘》原为当地群众所熟悉和喜爱的故事，明代《陈三五娘》剧本出现后，更成为南音创作的题材。南音在梨园戏《陈三五娘》中运用，又使这一曲种的音乐，通过戏曲形式得到了更为广泛的传播。此外，明代的文人学士，由于对南音的爱好而涉足南音创作者，亦为数不少，如《困守寒窗》（牌名【霜天晓角】），据传为明万历年间

李九我所作。

清代的南音,在明代的基础上有了进一步的发展。长期获得广大人民群众喜爱的南音,由于它的唱词内容反映了人民的思想愿望,唱腔曲调优美,善于抒发内心感情,成为人民群众文化生活中不可缺少的一种精神食粮。因此,这一时期的南音创作不仅数量增多,而且反映生活面也得以扩大,突破了过去只局限于描写男女爱情和历史故事的范围,出现了讽刺、鞭挞现实社会落后现象的《一司公》、《赌博歌》,控诉封建剥削制度的《家恶悍》,和颂扬妇女辛勤劳动、善理家务、团结和睦的《伶俐娑娘》等作品,大大地丰富了南音的创作内容。与此相适应的曲调创作,亦在民间歌曲和民间说唱的基础上有所发展,使南音更好地表现群众的生活和愿望。

这一时期,南音的活动组织也得到蓬勃发展,遍及城市和农村,如泉州市就有筠竹轩、灵裳阁、升平奏、回风阁,厦门市有集安堂、金华阁、锦华阁、集源堂等,晋江、惠安、南安、安溪等地区也都有南音组织,并有专业的教师传授,出现了许多优秀的艺人,如泉州市的陈登恒、林必珂、于梦高、蒲井先等;厦门市的林祥玉、黄蕴山、陈万舍、陈江渠等人。并有许多艺人和文人学士对南音进行了整理和创作。清咸丰年间(公元1851—1861),南音“指套”、“谱”曾经过泉州吴有成先生(范志吴优元)的一番整理和校订,曾将《春今》尾的《黄五娘》、《听伊说》,编入《共君断约》成为一套。清末民初厦门林霁秋先生曾花了十多年工夫整理了“指套”和“谱”编成《泉南指谱重编》(石印本),于民国元年正式出版。南音中的指套在此时亦在原有36大套的基础上增加到42大套。

据艺人传说,清代南音曾被召进宫廷演奏。《泉南指谱重编》中说道:“清康熙五十二年(公元1713年)癸巳六旬万寿祝典,普天同庆,四方赓歌毕集。昔大学士安溪李文贞公以南乐沉静幽雅,驰书征求故里知音妙手,得晋江吴志、陈宁,南安傅廷,惠安洪松,安溪李仪五人进京,合奏于御苑。管弦条鬯,声调谐和,帝大悦,授其官,弗受,乃赐以纶音曰‘御前清客,五少芳贤’,并赐彩伞宫灯之属归焉”。后称南音为“御前清曲”,进宫演奏者为“五少先生”。这些传说,均不见史籍记载。但是从这些传说中也反映了当时南音逐渐受到地方官吏、文人学士欣赏和推崇的事实。自此,学习南音、编写唱词为时尚风气,使南音得以进一步发展和传播。

中华人民共和国建立后,艺人受到尊敬,生活得以改善,一度沉默的南音又重新活跃于城镇乡村,闽南各县、市都成立了“南音研究社”或“南乐研究会”,广大工厂、农村的基层单位中有南音小组,厦门市成立了“金凤南乐团”,泉州市成立了“民间乐团”,经常对外演出。通过电台及唱片的传播,以及不断举行“老艺人南曲会唱”、“青少年南曲会唱”、“妇女南曲会唱”等,许多青年男女和学生都加入了业余南音组织,使南音在群众中得以进一步推广,成为群众生活中不可缺少的一部分。

南音曾以一种优秀的乐种于1953年参加华东区音乐舞蹈会演,1954年参加华东古乐、国乐演奏会,1956年参加全国第一届音乐周,1957年参加全国音乐舞蹈会演,1958年参加全国第一届曲艺会演。此外,还多次参加省及地区会演,在省内外的历次演出中,博得各地文艺界和群众的一致好评与推崇,大大鼓舞了艺人们整理发掘传统乐曲和创作新曲的积极性,作出了许多成绩。经过整理的《八骏马》、《梅花操》以及纪经亩先生创作的《迎龙小唱》、陈天波先生创作的《侨眷蒋淑端》等节目,在北京参加音乐舞蹈会演及曲艺会演中,受到专家及文艺工作者的赞扬。20世纪80年代以来,在泉州、厦门举行的多次南音大会唱,对切磋南音艺术,促进海内外弦友艺术交流起了重要作用。

(二)流行情况

南音作为一个独立的乐种流行于福建南部的泉州、厦门、漳州三市及所属各县;在台湾省、香港

特别行政区以及南洋群岛华侨旅居的地方也很盛行。除此之外,还被运用于梨园戏、高甲戏、泉州提线木偶戏、打城戏等地方戏曲,成为它们唱腔和器乐曲的一个重要组成部分。在具体运用过程中,唱腔的旋律音调、板式节奏均按戏剧内容的需要,而有所变化和发展。

(三)类别和曲目

南音由指、谱、曲三大部分组成。

1. 指

指即“指套”,是一种有词、有谱、有琵琶弹奏指法的比较完整的套曲。由若干同宫调的曲子联缀而成,一般包括二至六节,每节均具有一定的独立性。指套虽然都有唱词,却大都只作器乐演奏,很少演唱,但其中一些简短活泼、优美动听的曲子,则是脍炙人口、深受群众欢迎的。如第 22 套《弟子坛》第三阙《直入花园》、第 28 套《花园外》第二阙《亏伊人》、第 29 套《共君断约》的首阙《共君断约》等。也有某阙中的一段单独演唱的,如第 24 套《为君去》第二阙《泥金书》的后半段《推枕着衣》便是一例。

“指套”包括南音中所有最优秀的曲词、曲调和“滚门”,常将优秀的散曲逐渐依一定的故事内容编选成套。所以,学乐器的人,只要掌握了套中的主要“滚门”,伴奏散曲亦就没有什么困难了。过去较大规模的南音演唱(奏)会,大都是先奏“指套”,如“指套”是属于【倍工】滚门的,接下去所唱的曲子都是【倍工】的,若要换其他滚门,必须要唱“过枝曲”,到结束时再和(奏)谱。所奏谱的“空门”(调别)要根据最后一首曲的“空门”而定。如最后一首是“五空管”,那谱也要奏“五空管”。所谓“过枝曲”亦称“枝头曲”,是作为由一个“滚门”转到另一个“滚门”的过渡(俗称“过枝”)用的。如由【倍工】过渡到【生地岳】，“过枝曲”的前段是【倍工】，后段则是【生地岳】。

南音中的“指”原有 36 大套,后来增加到 42 大套。每套都有一至两个故事。就中最主要的有《自来》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝憔悴》、《为君去》五大套,俗称为“五枝头”。现将套名及故事内容列表如下:

南音指套故事内容表

套数	套名	故事内容摘要
1	轻轻行	汉,司马相如与卓文君相爱的故事。
2	清起早	宋,吕蒙正与妻刘月娥同住破窑事。
3	对菱花	宋,王魁负桂英故事。
4	情梳妆	宋,陈必卿与黄碧琚相爱,黄家将碧琚许配潮安举子林大,碧琚不从,与必卿相约出奔,被捕后,必卿发配崖州,碧琚在家日夜思念。
5	照见我	五代,李三娘嫁刘智远后,被兄嫂折磨事。
6	亲郎去	元,王四被迫再娶不花氏事。
7	亏伊历山	东汉,刘晨、阮肇误入天台逢仙女事。
8	一路行	明,云英与刘圭相爱,不畏其父所迫,远路寻夫事。
9	出汉关	汉,王昭君和番事。

套数	套名	故事内容摘要
10	相君去	见前6。
11	这时无意	明，王娇鸾被周廷章遗弃事。
12	一阵狂风	(1)后周，梁意娘与李生相爱，父逐李生，意娘思之作歌，后李生赴试得中，归家成婚。 (2)宋，朱弁出使金国问安二帝，弁去后扰乱时，妻姚氏弃子扶姑，弁留金邦16年，姚氏日夜怅念。
续12	飒西风	见前6。
13	琐寒窗	见前4。
14	孤栖闷	唐，杜牧扬州梦故事。
15	绣阁罗帏	唐，杨贵妃事。
续15	北绣阁	同上。
16	记相逢	宋，陈妙常与潘必正相爱事。
17	见你来	宋，朱弁娶姚氏后出使金国，被留16年，不接受官职，拒与金国公主结婚，与其兄妹相称，朱归国，公主惜别。
18	金井梧桐	见前4。
19	举起金杯	见前17。
20	汝因势	(1)明，商琳与秦雪梅相爱未遂，商琳相思病死。 (2)宋，朱寿昌为父妾所生，寿昌7岁时母被逐出。寿昌远道寻母归。
21	南海赞	赞南海观世音。
22	弟子坛	请紫姑。
23	因为欢喜	(1)见前8。(2)见前6。
24	为君去	薛媛寄诗词给丈夫南楚材，挽回了夫妻爱情。
25	五更长	唐，张君瑞与崔莺莺相爱事。
26	玉箫声	见前6。
27	听见杜鹃	见前4。
28	花园外	同上。
29	春今	见前20 (1)。
续29	共君断约	见前4。
30	我这心	同上。
31	为人情	钱塘名妓苏盼奴与赵不敏相爱，赵去后，盼奴思念而死。
32	我一身	宋，名妓聂胜琼与李之问相爱，李别后，琼寄诗词陈说相思之苦，李妻得知，同情胜琼，助夫娶琼归家。

套数	套名	故事内容摘要
33	父母望	明末，权奸温体仁强迫高文举入赘，娶其女温金，高日夜思念结发妻玉贞，金设计诱害玉贞，高探悉，即辞官偕玉贞归里，温教其女向高请罪，与玉贞相安。
34	心肝发	见前17。
35	妾身受禁	见前9。
36	爹妈听	见前2。
37	一纸相思	秦，秦始皇时，士子尹弘义与李定之女寒冰订婚。值坑儒事起，李定惧相累，欲退婚，女不愿意。弘义被征筑长城。宦王某向李为其子求婚，闻遁至尹家欲觅死，为尹妹所救，及弘义工竣归里，乃成婚。
38	情郎去	见前17。
39	小姐听	见前25。
40	自来	明末，南都名妓真凤儿与张应麟相爱，鸨母欲迫从别，凤儿改装逃出，赴京兆寻应麟。
41	忍下得	见前2。
42	趁赏花灯	元，郭华与王月英私会于相国寺。郭为友灌醉，王至，见郭沉醉不醒，留绣鞋一只，回去，郭醒后悔恨莫及，遂吞鞋而死。

除上表所列之外，尚有《良缘未遂》、《叹想玉郎》、《般奏龙颜》、《普庵咒》、《叩皇天》等套。

2. 谱

谱即器乐曲。附有琵琶弹奏法，没用唱词，专供乐器演奏，共有 13 大套，每套包括三至十个曲牌，大都以描述四季景色、花鸟、昆虫或骏马奔驰等情景为内容，是一种标题音乐。在谱中最著名的要推“四”（四时景），“梅”（梅花操），“走”（八骏马），“归”（百鸟归巢）四套。现将 13 套谱及所属曲牌列表如下：

管门	套次	套名	曲牌
五 空 管	1	起手引	〔一〕小蓬莱 〔二〕钧天奏 〔三〕清夜游 〔四〕霓裳咏(花玉兰) 〔五〕醉花阴 〔六〕棉搭絮
	2	四时景	〔一〕新莺出谷(立春) 〔二〕石上流泉(春分) 〔三〕清风簌簌(立夏) 〔四〕梅雨濯枝(夏至) 〔五〕暮蝉轻噪(立秋) 〔六〕寒露飘玉(秋分) 〔七〕霜钟逸响(立冬) 〔八〕急雪飞花(冬至)
	3	梅花操	〔一〕梅花操(酿雪争春) 〔二〕踏雪吟(临风妍笑) 〔三〕双玉兰(点水流香) 〔四〕思折(联珠破萼) 〔五〕琴韵(万花竞放)
	4	八骏马	〔一〕龙马负图(骅骝开道) 〔二〕麒麟穿队(驂驪闲游) 〔三〕骠驩驱驰(玉聪展足) 〔四〕黄骠跳涧(馱骥骄奔) 〔五〕乌骓掣电 〔六〕赤兔嘶风 〔七〕黄骝脱辔(青骢展足) 〔八〕义骝卸鞍(白牺归山)

管门	套次	套名	曲牌
五空管	5	百鸟归	〔一〕凤凰展翼(凤翔阿阁) 〔二〕客鸟过枝(喜鹊穿花) 〔三〕鸳鸯戏水(鸳鸯戢翼) 〔四〕蝴蝶双飞(紫燕衔泥) 〔五〕黄蜂出巢(流莺争树) 〔六〕蜘蛛结网(群鸦投林)
	6	四边静	〔一〕登春台 〔二〕元和令 〔三〕太平歌 〔四〕南澳节(清风颂) 〔五〕金兰操(寰海讴) 〔六〕普天乐 〔七〕庆丰年 〔八〕千秋岁
四空管	1	三不和	〔一〕清平调 〔二〕踏春阳 〔三〕缠绵乐 〔四〕绕地游 〔五〕流云啸 〔六〕凤摆尾(醉东风)
	2	三台令	〔一〕金钱经(升平颂) 〔二〕大采茶(簇御林) 〔三〕正双清(赏官花)
	3	五湖游	〔一〕金钱经(升平颂) 〔二〕呵哒句(满江风) 〔三〕醉太平(川拔棹) 〔四〕番家语(浪淘沙) 〔五〕小采茶(采菱曲)
	4	八展舞	〔一〕金钱经(升平颂) 〔二〕夜游(滚黄龙) 〔三〕夜尝(清弄笛) 〔四〕夜乐(扑灯蛾) 〔五〕夜唱(双蝴蝶) 〔六〕折双清(醉落花) 〔七〕六棉搭(娇风转) 〔八〕凤摆尾(踏云飞)
	5	孔雀鸣	〔一〕鸾牌令 〔二〕鹊踏枝 〔三〕雁儿落 〔四〕乌夜啼 〔五〕鹧鸪唱 〔六〕喜莺迁 〔七〕凤摆尾
倍思管	1	阳关曲	〔一〕渭城唱 〔二〕折柳吟 〔三〕折柳吟(一叠) 〔四〕进酒歌 〔五〕进酒歌(二叠) 〔六〕阳关曲 〔七〕阳关曲(三叠) 〔八〕一叠尾声 〔九〕二叠尾声 〔十〕三叠尾声
四不应管	1	四不应	〔一〕一封书(集贤宾) 〔二〕二郎神(筵篋引) 〔三〕三改省(竹林秋) 〔四〕四馒头(风入松) 〔五〕五必想(天籁韵) 〔六〕六国朝(龙凤吟) 〔七〕七犯子(归山咏) 〔八〕八团美(锦衣香)

注:括弧内系《泉南指谱重编》新编牌名。

除上表所列之外,尚有《哭皇天》、《舞赞金蛟》、《大阳关》([五空管])、《思乡怨》、《外起手板》、《外四静板》等套。以及中华人民共和国建立后由厦门南乐界新创作的《闽海渔歌》。

3. 曲

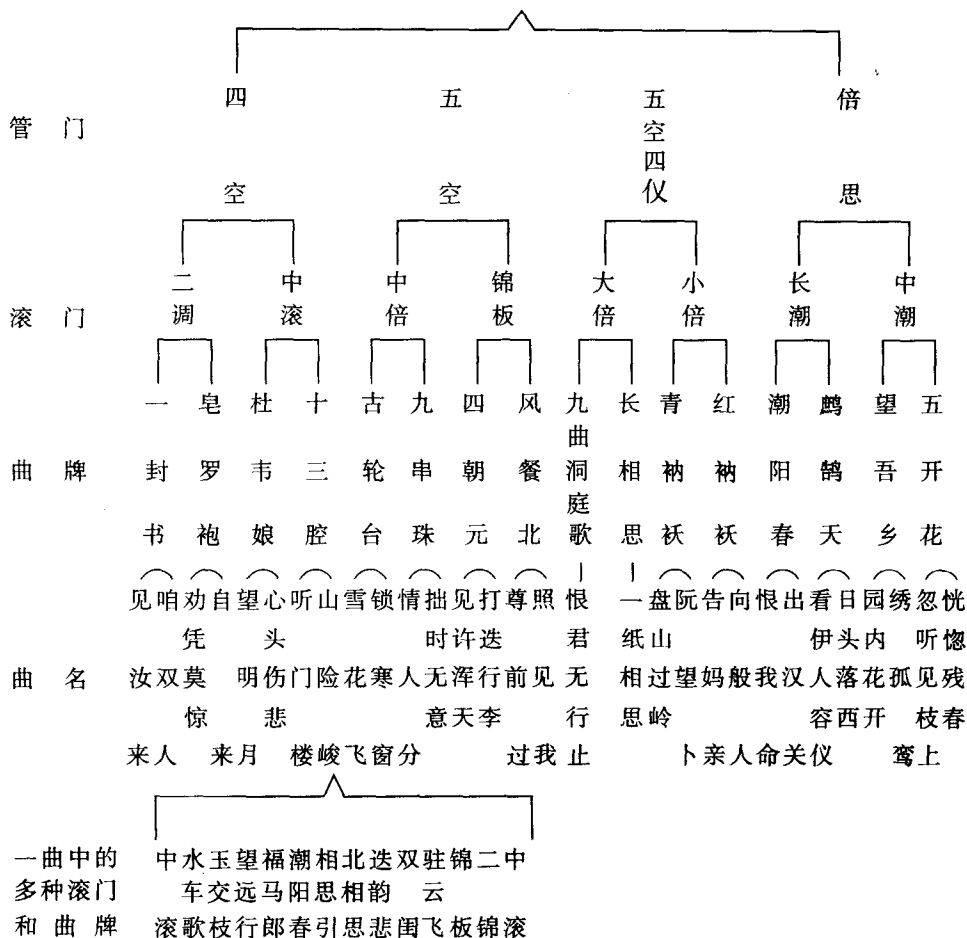
曲即散曲(亦称草曲)。其数量甚多,据老艺人估计在千首以上。由于它简短通俗,易学易懂,故最受群众喜爱。唱词内容大体可分为抒情、写景、叙事三类。唱腔以不同的滚门、曲牌名称和曲名作为标志。

所谓“滚门”,实际上含有曲牌系统的意义,其中代表着一定的特性音乐材料,包括调性、调式、板式、节奏以及具体的旋律进行等因素。

同一滚门中,或因唱词内容的不同,唱词格式之差异,而在总的共同点基础上,作不同的、独具特性的音乐处理,并且这种处理已经形成比较稳定的形式,便有一定的曲牌名称。

南音中的曲名,一般取其开头数字称之。在同一支乐曲中,可以是单独配用一个滚门或曲牌,也可以包含若干不同的滚门和曲牌。

其层次关系可用下列图式表明：



注：本表各属如滚门、曲牌、曲名等栏，并未将所有名目全部录出，仅举少部分，目的在于说明滚门、曲牌和曲名之间的关系。

目前南音唱腔中的滚门和曲牌名称遗失或混乱的现象较为严重。许多乐曲只知其滚门而不知其曲牌，或只知其曲牌而不知其所属滚门，如一部分乐曲只知其滚门是【锦板】或【小倍】，却不知具体的曲牌名称；另一部分则知其曲牌名称是【福马郎】、【将水令】、【玉交枝】、【望远行】等，而不知其所属滚门名称。这些滚门和曲牌名称的甄别，一时尚难以解决，只好待日后逐步澄清了。

根据目前所搜集整理的资料统计，已知的滚门有：长滚、中滚、短滚、大倍、中倍、小倍、二调、倍工、长寡、中寡、长潮、中潮、锦板等。已知的曲牌有：一江风、四朝元、摊破石榴花、普天乐、深闺怨、江神子、醉酒仙子、后庭花、金锁玳环着、五韵美、三台令、霜天晓角、带花回、南相思、北相思、北青阳、福马郎、双闺、将水令、棉搭絮、驻云飞、声声闹、滴滴金、山坡羊、忆王孙、醉蓬莱、水底月、雁南飞、水下滩、金钱花、忆秦娥、下山虎、二郎神、一封书、步步娇、满地娇、醉扶归、集贤宾、宜春令、鹊踏枝、大迓鼓、七巧图、薄媚花、杜韦娘、太子游四门、地游等二百多支。

(四) 艺术风格和音乐形态特征

南音的艺术风格如果要用简练的语言来概括的话，应是：古朴幽雅、委婉柔美。

这种风格的形成，首先是基于其表现的内容。如前列图表所示，“指套”曲目多以男女爱情的悲欢离合和表现古代妇女不幸遭遇为题材，情绪凄楚悲恻、怨诉疾叹；“谱”则以描述自然景物，表达游

赏、别离情绪为主,显出一种古雅清幽、徐缓内在的特点;“曲”的情况虽然复杂,但在传统曲目中,亦以表现男女的离愁别绪、相思忧怨居多。为了表现这些较为沉郁、哀伤的情绪,南音的节拍、节奏、旋律线条、音阶调式、演唱方法等方面,都形成了一整套与此相适应的特点。

1. 节拍、节奏

节拍(板眼)在南音中被称为“撩拍”。艺人们以红点来表示撩(眼)的位置,以红圈表示拍(板)的位置。南音主要有散板、七撩一拍、三撩一拍、一撩一拍、叠拍、紧叠拍六种。

散板,在曲首称为馒头,曲中称为剖腹慢,曲尾称为尾声。节奏自由,根据旋律而灵活应用。它的记号是○……○。

七撩一拍,简称七撩。每个撩或拍等于两个四分音符。七撩一拍就相当于 $\frac{8}{2}$ 拍子,每小节第一拍为拍(板)位,为便于记忆,第四撩(艺人称为尾指撩)常用“△”号标明,其记法是……△……○。

三撩一拍,也称为“慢三”,相当于 $\frac{4}{2}$ 拍子。其记法是…○。

紧三撩:相当于 $\frac{4}{4}$ 拍子,其记法是○。

叠拍:相当于 $\frac{2}{4}$ 拍子,其记法是○○○○。

紧叠拍:相当于 $\frac{1}{4}$ 拍子,其记法与叠拍同。

其中较为常用而具特色的是前三种,即七撩($\frac{8}{2}$ 拍子),慢三撩($\frac{4}{2}$ 拍子)、紧三撩($\frac{4}{4}$ 拍子)。这些徐缓的节拍形式为旋律线条的装饰性发展、人物内心世界的表达提供了充分的回旋余地。

这些节拍形式具体运用时,在散曲中较为常见的是单一节拍贯穿发展,至临近结束随着速度的加快而变换节拍,最后一小节由渐慢返回原节拍。如《出汉关》全曲共59小节。前面1至47小节都以慢三撩($\frac{4}{2}$)的节拍形式来抒发昭君出关,沿途忆念汉王的内在深情,同时表达了对奸臣毛延寿的切齿痛恨;随着感情的发展,速度逐渐加快,到第48小节时,转紧三撩($\frac{4}{4}$ 拍子),把昭君的激愤情绪推向高潮。至最后一小节,又回到慢三撩结束。

指、谱中,以散头、自慢而快的七撩、慢三撩、紧三撩、散尾的节拍连接较为典型,如“指套”《趁赏花灯》,头阙《趁赏花灯》由散板起唱,接以七撩($\frac{8}{2}$ 拍子),二阙《跼步近前》仍为七撩($\frac{8}{2}$ 拍子),三阙《脱落绣鞋》由慢三撩($\frac{4}{2}$ 拍子)转紧三撩($\frac{4}{4}$ 拍子),四阙《娘子有心》由紧三撩($\frac{4}{4}$ 拍子)接以散板尾声。“指套”《心肝悖悴》的节拍连接是:散板——七撩($\frac{8}{2}$ 拍子)——紧三撩($\frac{4}{4}$ 拍子)——叠拍($\frac{2}{4}$ 拍子)——散板尾声。“谱”的节拍又与速度变化紧相联系,如《梅花操》的节拍: $\frac{4}{2}$ (♩=40) ——

$\frac{4}{2}$ (♩=60) —— $\frac{4}{2}$ (♩=78) —— $\frac{4}{4}$ (♩=72) —— $\frac{4}{4}$ (♩=120) —— $\frac{4}{4}$ (♩=84) ——

$\frac{4}{4}$ (♩=96) —— $\frac{4}{4}$ (♩=126) —— $\frac{2}{4}$ (♩=96) —— $\frac{1}{4}$ (♩=116) (渐快、渐强)散板。

2. 旋律进行

南音的旋律多级进,呈曲线回绕状,与唱词的配合常为一字多腔,表现出迂回曲折的特点。其中虽有大跳进,但多出现于句式或句逗转折处,以变换旋律音区的形式,构成乐句之间的对比,其旋法处理仍以蜿蜒起伏的级进音调贯穿始终,使音乐保持着流畅、柔和的风格特点。如《出汉关》,开头“出汉关,来到此,阮那为着红颜命带孤星,”旋律以回绕婉转的音调,活动于5—5音区之间,并以“1”为落音,接着“来到雁门关”,以高五度音“5”为起音,形成五度跳进,此后旋律又以纾徐绵邈的线条活动于3—7之间,经过较长时间的过渡,才逐渐回到原旋律音区。

福建南音唱腔旋法中,最为突出的特点是“多重大三度并置”。如:

1=C

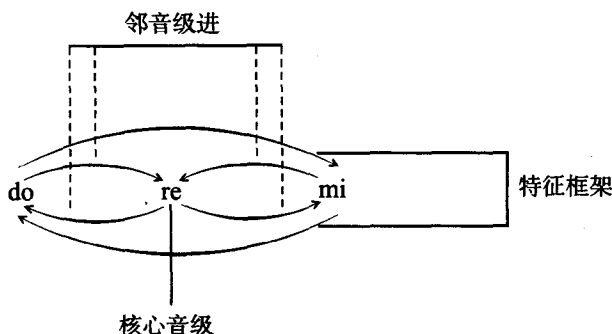
$\frac{4}{4}$ $\underline{2} \underline{2} \underline{\sharp 4}$ $\underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{2}$ $\underline{2} \underline{2} \underline{4}$ 3 | $\underline{6.} \underline{\sharp 1}$ $\underline{7} \underline{1} \underline{7} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{6} \underline{7}$ $\underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{\sharp 4}$ | $\underline{3} \underline{\sharp 4} \underline{3} \underline{2}$ $3.$ 0 $\underline{7} \underline{7} \underline{5}$ |
 为 伊 割 吊 得 阮 病 成 相

 $\underline{6.} \underline{\sharp 1}$ $\underline{7} \underline{1} \underline{7} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{6} \underline{7}$ 6 | 6 ($6\neq$) $\underline{6.} \underline{7}$ $\underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{\sharp 4}$ | $\underline{3.} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{\sharp 4} \underline{3} \underline{2}$ $\underline{2} \underline{2} \underline{4} \underline{3}$ | $\underline{3} \underline{0}$ $\underline{2} \underline{3}$ $\underline{6.} \underline{7}$ $\underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{\sharp 4}$ |
 思, 头 眩 目 暗, (不汝)头 眩

 $\underline{3} \underline{6} \underline{7}$ $\underline{6} \underline{7} \underline{5}$ $\underline{3} \underline{5}$ $\underline{3} \underline{\sharp 4} \underline{2}$ | 1 $\underline{3} \underline{5} \underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{\sharp 4} \underline{3} \underline{2}$ | $\underline{2} \underline{6}$ $\underline{7} \underline{\sharp 1} \underline{7} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{6} \underline{7}$ $\underline{6}$ ||
 目(干) 暗 阮 举 都 不 起。

例中,以 re 与 \sharp fa、la 与 \sharp do、sol 与 si、do 与 mi 之间构成的几对大三度并置及其相关旋法为特征。从总体看,福建南音的四个管门中,“多重大三度并置”大致有两类:1. 五空管中,有四重大三度并置,以首调唱名记为 do - mi、re - \sharp fa、sol - si、la - \sharp do,上例即是。2. 四空管、五空四仪管、倍思管为三重大三度并置,以首调唱名记为 do - mi、re - \sharp fa、sol - si。从各唱段的局部看,有四度、五度关系的双重大三度并置,二度关系的双重大三度并置,三重大三度并置和四重大三度并置。

以 do、re、mi 为例,各单一大三度内部的组成因素和进行方向大致为:



图中,do - mi 之间的大三度是旋法中的鲜明特点,故称为“特征框架”;大三度之后,往往接以 re 音,成为大三度框架的轴心,具有“核心音级”的意义;各相邻音级之间构成的级进,是这一旋法的基本因素。在福建南音唱腔旋律中,以大三度框架为特征,以邻音级进(五声性级进)为主体,亦间以纯四度跳进,偶有纯五度进行。

3. 谱字管门、调式

南音中包括“五空”、“五空四仪”、“四空”、“倍思”等四个管门。南音的工尺谱为 x、工、六、电、一(相当于音名 C、D、E、G、A),念谱都是以固定唱名法,除“工”、“一”两音固定不变外,其他各音均可加上临时记号使其升高或降低。如“贝 x”(称倍 x)表示“x”降低半音;“扌”(称打 x)表示“x”升高半音;“𠂔”(称毛延寿 x)表示“x”降低全音;“x 仪”(称四 x)表示“贝 x”升高半音,即回原正“x”;“x 六”(称四六)表示“六”升高半音,“8 六”(称五六)表示“x 六”降低半音,即回原正“六”;“贝电”(称倍思)表示“电”降低半音。不过除了属于临时性的变化音需在谱中记出外,一般的“贝”、“8”、“x”等记号就不一定在谱中记出,而是在乐曲前面标明所属管门:如在乐曲前标明“五

空管”，其中的“仪”即为“8仪”，“六”即为“8六”；“四空管”的“仪”即为“×仪”，“六”即为“×六”；“倍思管”的“电”即为“贝电”，“×”即为“贝×”。现将各个管门所用音阶列表如下：

符 号	下	贝×	×	扌	工	六	×六	贝电	电	乙	毡	8仪	×仪	仝	
名 称	有下	倍×	正×	打×	正工	正六	四六	倍思	正思	正乙	毛×	五×	四×	高工	
音高(实际音高)	b	b	c ¹	[♯] c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	[♯] f ¹	g ¹	a ¹	[♭] b ¹	b ¹	c ²	d ²	
音高(原谱意义)	[♭] c	[♭] c	c ¹	[♯] c ¹	d ¹	e ¹	[♯] e ¹	[♭] g ¹	g ¹	a ¹	[♭] b ¹ c ²	[♭] c ²	c ²	d ²	
各管门所用音阶	五 空	下		×	[扌]	工	六			电	乙		8仪		仝
	d ¹ =2	<u>6̣</u>		<u>1</u>	[[♯] 1]	<u>2</u>	<u>3</u>			<u>5</u>	<u>6</u>		<u>7</u>		<u>2̣</u>
	d ¹ =5	[2]		[4]	[[♯] 4]	<u>5</u>	<u>6</u>			<u>1̇</u>	<u>2̇</u>		<u>3̇</u>		<u>5̇</u>
	四 空	下		×		工		×六		电	乙	[毡]		×仪	仝
	d ¹ =6	<u>3̇</u>		<u>5̇</u>		<u>6̇</u>		<u>1</u>		<u>2</u>	<u>3</u>	[4]		<u>5</u>	<u>6</u>
	倍 思	下	贝×		[扌]	工	六		贝电		乙		8仪		仝
	d ¹ =1	<u>5̇</u>	<u>6̇</u>		[7]	<u>1</u>	<u>2</u>		<u>3</u>		<u>5</u>		<u>6</u>		<u>1̇</u>
	五空四×	下		×		工	六			电	乙			×仪	仝
d ¹ =2	<u>6̣</u>		<u>1</u>		<u>2</u>	<u>3</u>			<u>5</u>	<u>6</u>			<u>1̇</u>	<u>2̇</u>	

南音中所用的调式，除“潮调”类的【长潮】、【中潮】、【潮阳春】、【短潮】、【潮叠】等是七声宫调式外，其余较为常见的依次为七声羽调式、七声商调式、七声徵调式。其中变宫、变徵两音，多作经过音、上倚音，或起着以偏代正（以变宫代宫，以变徵代徵）的作用。然而其骨干仍为五声音阶。这从南音传统乐谱所记琵琶谱与实际演唱效果的对比中可以清楚看出，昔称琵琶谱为“骨谱”，多记五声音阶骨干音，而实际演唱时，往往多有装饰性润腔，而其中又加入大量的变宫、变徵作为经过音、上倚音等色彩变化，以增添其柔媚、婉转的效果。如《恍惚残春》的开头：

唱腔

恍惚残春

琵琶

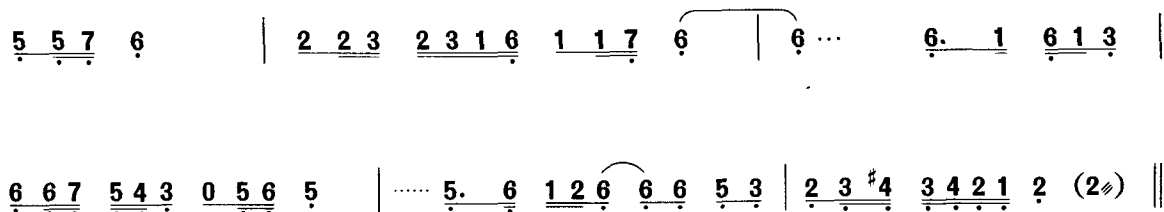
天，

10

4. 南音的曲体结构

南音的曲体结构主要有:腔韵循环变奏体、套曲等。

腔韵循环变奏,是南音唱腔的基本结构形式。南音中的每个“滚门”都有一定富有特性的基本音调,我们称之为“腔韵”,艺人们称之为“大韵”,它在乐曲中反复出现。各具体曲牌和唱段,则按内容的需要和感情的发展而对它进行扩展、压缩,形成腔韵循环变奏体。如《共君断约》就是由【水车歌】的腔韵循环变奏而来,其腔韵是:



按腔韵在各结构层次中出现的情况有:滚门性腔韵、曲牌性腔韵和曲目性插句。滚门性腔韵指的是同一曲牌体系各曲牌之间所共有的贯穿性特性音调,使曲牌体系内部的各曲牌之间保持着紧密的联系。同一滚门中,或因唱词内容不同,或因唱词格式的差异,在总的共同点基础上,作不同的独具特性的音乐处理,并且这种处理已经形成比较稳定的形式而有一定的曲牌名称,这一曲牌所特有的典型性音调,便称之为曲牌性腔韵。此外,根据感情、内容的需要,某些特性音调也为一些曲目所独有,这就成为曲目性插句。

根据腔韵在旋律、音区、板位、篇幅以及表情功能等方面的特点,可以分为:大韵、短韵、截韵以及高韵、低韵等。大韵,旋律委婉,节奏悠长,多慢三撩、紧三撩,所占板位一般在3至6板之间,常以拖腔形式强调重点唱词,突出中心内容,抒发内心感情。短韵,多为大韵的简化或节奏紧缩,多用紧三撩、叠拍,一般在1至3板左右,在叙述性唱词中起铺衬、陈述作用。截韵,是将拖腔拦腰截去;当地艺人称之为掘滚,意即少了一段,似半腰截。高韵、低韵,是因旋律活动音区不同而形成的两种腔韵形式。高韵多活动于高音区,旋律跌宕多姿,擅于抒发内心的激动、昂愤之情。低韵常回旋于低音区,多用轻柔委婉的旋律,表达人物内心深切的怨诉情绪。在同一滚门、曲牌的高韵与低韵之间,常形成四度、五度旋律移位或自由移位关系。

按腔韵在各其本句式中的结构位置,有句头韵、句尾韵、句中韵以及上下句首尾呼应等形式。其中与句尾韵为基本形式,即:腔韵出现在腔句的末尾。其作用除具有与诗词押韵相一致的“以同类乐音置于同一位置上的重复,构成声音回环之美”外,还有明确调式、肯定基本情绪的意义。

按腔韵在乐曲结构中的运用情况,又可分为:(1)单韵循环,即全曲以一个腔韵为基础作贯穿发展。全曲具有中心突出、形象鲜明的特点。(2)双韵循环,即全曲以两个腔韵为基础作循环变奏。就中又有:双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环、双韵串链循环等。(3)三韵循环,全曲以三个腔韵为基础作循环变奏。包括三韵回旋、三韵主次循环和三韵起承转合等。(4)多韵联缀,即在一个唱段中,集用了不同滚门、曲牌的腔韵或腔韵片断,经过重新组合而成为完整的曲调。其中又有同宫系统的多韵联缀和不同宫系统的多韵联缀。前者如【中滚三隅犯】集用了四空管(F宫系统)的【中滚】、【水车】、【二锦】等三种腔韵而组成新曲。后者如【中滚十三腔】,综合运用了【中滚】、【水车】、【玉交枝】、【望远行】、【福马郎】、【潮阳春】、【相思引】、【北相思】、【叠韵悲】、【双闺】、【驻云飞】、【锦