

谈泊镇高跷调中的
远关系转调

江玉亭

河北省艺术研究所

近年，我省沧州地区的音乐工作者挖掘出一首很富特色的民歌——泊镇高跷调《傻小》，短短一首歌，多次作频繁的远关系转调，而且听来和谐，清新。它曾引起省内外不少音乐工作者、爱好者的兴趣，但也有人觉得它是个谜，甚至还有人认为，这不是一种偶然性冒调。带着这些问题，我最近对这首歌作了些溯本求源的探索。

一、印证与鉴别

说它是偶然性冒调也不无道理。在一九五五年我省出版的《河北民间歌曲选集》中，有一首《妈妈娘你好糊涂》的冀东民歌，显然就是按唱走了调的唱法记谱的，谱子是这样的：

$\overset{\frown}{65} \overset{\frown}{64} | \overset{\frown}{35} 5 | \overset{\frown}{65} \overset{\frown}{61} | \overset{\frown}{6} 5 \cdot | \overset{\frown}{11} \overset{\frown}{13} | \overset{\frown}{2} |$
 大 清 国 呀 太 平 出 十 七 八 的 姑 娘
 $\overset{\frown}{65} \overset{\frown}{13} | \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{54} | \overset{\frown}{34} \overset{\frown}{5^b7} | \overset{\frown}{54} ^b3 | / \cdot ^b7 | / \text{---} |$
 想 丈 天 哇 妈 妈 娘 你 好 糊 塗。
 $\overset{\frown}{^b3.1} \overset{\frown}{34} | \overset{\frown}{5 \cdot} \overset{\frown}{4} | \overset{\frown}{^b3.4} \overset{\frown}{5^b7} | \overset{\frown}{54} ^b3 | / \cdot ^b7 | / \text{---} ||$
 哎 咳 哟 妈 妈 娘 你 好 糊 塗

黄虎威同志在他的《转调法》一书中，曾作为相差三个降号的例子引了此例，但我（河北的很多同志亦如此）认为，这不过是一次偶然性的冒调（此问题当另讨论）。那么，《傻小》是否也属于这种情况呢？为此，我曾南下泊镇，做了尽可能详尽的调查。

首先，我找到了《傻小》的原泣唱者石广波同志，他又给我泣唱了除《傻小》外的泊镇高跷调（以下简称《高跷调》）中的其他几个角色的唱段。原来《高跷调》每个角色都有一段唱，共

有十八个唱段。在他演唱的这几首曲子中，无论是一首曲子的重复，还是不同曲子的演唱，所有转调规律都一如《傻小》，准确无误。而且石广波同志是位很有才华的民间艺术家，嗓子很好，乐感很强，当无跑调之嫌。但这还不为准，因为毕竟还只是他一个人的演唱，还需要进一步印证。经他推荐，我又找到了和他同一艺辈的苏汉卿同志（63岁）和从艺更早的王春波老人，他们各自演唱了相同或不同的唱段，基本曲调都和《傻小》相似，但也有不少区别。经过仔细地记谱比较，尽管他们各自的演唱风格、韵味不同，却都遵循同一的转调规则，无一例外。王春波老人虽已八十二岁高龄，演唱有些吃力，但关键的转调处均很准确。这些唱段，均有录音为据，足资佐证。由此，我们可以认定，这种转调现象是客观实在的，是符合艺术规律的，绝非偶然冒调。

二、怎样解释这种现象

运用比较音乐学的方法研究表明，这种转调现象很特殊，因而有其独特意义。它标志着一个新的领域，新的概念和观念的出现。吕骥同志在他的《中国民间音乐研究提纲》（1982年修改稿）中谈到：“目前特别要引起大家注意的，那就是研究民间音乐，不仅要研究它们的共同规律（共性），尤其要注意它们的特殊性、创造性（特性、个性）”。就《高跷调》而言，它超出中国民间音乐的一般常规，确有很多特殊的地方。但它既为民间艺人们所承认，那就必然有它内在的规律，有它朴素的美学价值。民间艺人们并不随意乱唱，何况它还是经过了至少一、两百年的艺术实践呢！

下面，我们把这些曲子用简谱按固定唱名法记录下来，以便从旋律形态上取得直观印象。下面是石广波同志演唱的《王公子逛花园》

3[#] 4[#] 5 4 3 3 7[#] 7. 1 | 3 — — — ② 0 3 | 3 | 2 3 2 3 — — —

赶花(哟 的) 园 (我) 来 至 在

$\overbrace{7 \ 7}^{\boxed{E}} \overset{\#}{5} \ 7 \text{ — } | \overset{\#}{5} \overset{\#}{4} \ 3 \ 4 \ \overbrace{6 \ 3}^{\boxed{A}} \ 4 \ | \overset{\#}{4} \overset{\#}{3} \overset{\#}{2} \overset{\#}{1} \cdot \ 7 \ 7 \text{ — } |$
 影壁前 头 爬 山 (女 的) 虎

④ $\overbrace{77}^{\boxed{\text{E}}}\overbrace{15}^{\#}\quad 7\quad \underline{\underline{7.7}}\quad | \quad \overbrace{75}^{\boxed{\text{G}}}\overbrace{676}^{\#}\quad 7\quad -\quad | \quad \overbrace{543}^{\boxed{\text{E}}}\overbrace{4}^{\#}\overbrace{72}^{\#}\quad 3\quad |$
影壁后　　头　　(你)　串　珠(的)莲,　　石　榴　开　花

$\overset{\text{A}}{\#5\#4\#3} \ 4 \overset{\#4\#6}{\#4\#3} \underline{1.7} \mid 7 \ \underline{7.7} \mid \underline{7.7} \overset{\#1}{7} \underline{\#5} \ 7 - \mid \overset{\text{E}}{\#5\#4\#3} \ 4 \ \underline{\#2} \ 3 \mid$
 如 似 (嗔) 的 火, (这) 玉 (她) 枝 儿 呀 开 花

$\overset{\text{第4}}{\text{C}} \quad \overset{\text{D}}{\text{32}} \quad \overset{\text{E}}{\text{73}} \quad \overset{\text{F}}{\text{2}} \quad \overset{\text{G}}{\text{746}} \mid \text{7} \quad \overset{\text{6}}{\text{07}} \mid \overset{\text{G}}{\text{75676}} \text{7} - \mid \overset{\text{G}}{\text{75676}} \text{7} - \mid$
 五 窝过粉(奶)的团 我 们 庭 以 上 飞 了 一 眼

①
 $\underline{33} \underline{0^{\#}4} \underline{3^{\#}2} \underline{7^{\#}7} | 2 - : | \underline{7^{\cdot}6} \underline{7^{\cdot}33} \underline{2^{\cdot}2^{\cdot}} \underline{7^{\cdot}6} | 7 \underline{07} |$
 有一个蝴蝶落在了那花上的(的)边。(我)

②
 $\underline{77} \underline{7^{\#}5} 7 - : | \underline{33} \underline{0^{\#}4} \underline{32} \underline{77} | 2 \underline{33} \underline{23} \underline{27} | \underline{7^{\cdot}7} - : |$
 走(喂)向前林了这一(这)把(那么)扇子(开)

③
 $\underline{32} \underline{3^{\#}4} \underline{7^{\cdot}6} \underline{7^{\cdot}7} | \underline{22} - : | \underline{7^{\cdot}6} \underline{7^{\cdot}33} \underline{32} \underline{7^{\cdot}6} | 7 - : ||$
 蝴蝶那个展翅膀飞(呀那个)上了(的)天。

这个唱段可分为七个乐句加一个补充句(最后四个小节)，每一乐句又可分为上、下两个分句。为便于分析，首先抽取其两个单项因素进行剖析。

下面是每一句中上、下两个分句的落音表：

	上 句	下 句
乐句 {	① 3	3
	② 3	7
	③ 7	7
	④ 7	7
	⑤ 7	7
	⑥ 7	7
	⑦ 7	7
	⑧ 2	7

显然，这是一种很平淡的现象，几乎没有多少变化。但如果把每一句的调性整理出来，却又是如此繁复多变，简直使人眼花

缭乱：

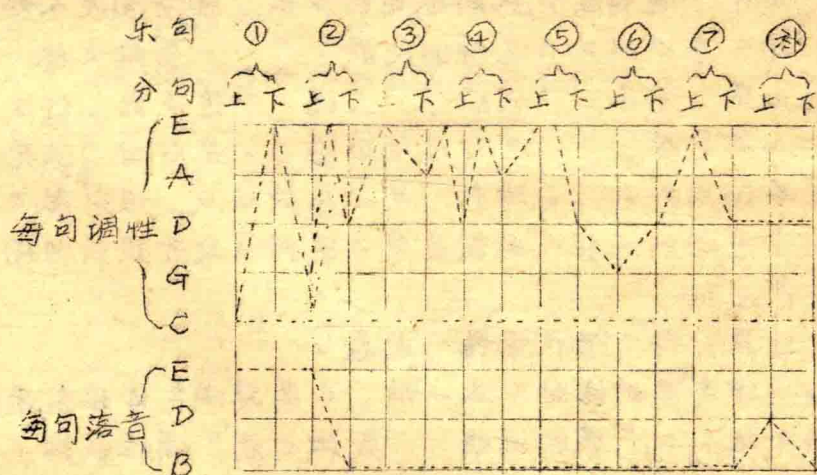
	上句调性	下句调性
乐句 { ①	C	E
②	C	E — D
③	E	A
④	E — G	E — A
⑤	E	E — D
⑥	G	D
⑦	E	D
⑧	D	D

在这短短的七、八个乐句，三十二小节的曲子中，竟转换了十七次调，而且多为远关系调。

根据以上两项分析，可以得出两个立论：

1. 它仍是单一落音和多变调性间的辩证统一体。

我们再把上面两项分析合成一个综合表：



从上面的图中，可以清楚地看出一条规律：标注每句调性的

这条线是那曲折多变，而标志句句落音的这条线又是那样平直少变。这单一重复的落音和复杂多变的调性变换间的有机结合，就产生了这一特殊的艺术品类。这两个因素辩证的统一着。双方都以另一方为依托，又有力地支撑着对方。这结构与落音的单一，为音乐更多样的变异提供了充分的可能；多变的调性又为其填充了丰富的内含。这种简与繁的配合几乎是艺术的共性。比如在快节奏的音乐中，音符往往简单，在快节奏的旋律中，和声运动往往要放缓。我国民间乐队在配器中，也有一条简单原则，即“你繁我简”，“你简我繁”互相穿插。《高跷调》之所以敢在每一个小片断中作频繁的调性对置，也是仰仗这一点：它有稳固不变的骨架音作支持，这频频出现的“3”和“7”，构成了这一乐思的基础支撑点，它是音乐思维的中枢，是万变现象中的“宗”。有了这坚实的支撑点作根基，就抵消了调性强烈对置所造成的突兀感，因而也不会给人以杂乱无章的感觉。

从另外一个角度看，如果这些曲子只行笛在上、下句的单一落音和句式结构上，唱不了几句，人们就会觉得索然无味。为打破这种格局，民间艺术家就开辟了一条新路：运用调性变换来丰富旋律。这既有艺术规律上的依据，又受艺术实践活动的启示。因为每逢年节，遇有高跷民间歌舞的演出，那场面是人如潮声如潮的，我省方志中对此有这样的记载：“……男红女绿，争先聚观，途为之塞，亦属一盛之威。”又说“附近乡民，竹工往观，大有如潮之势。”在这种场面演唱，一是要嗓门洪亮，打的远，二是要调门新奇，有特色，易于感染观众。很可能《高跷调》中这种强色彩的大胆运用就是受了这种嘈杂而热烈的场面的感染才应运而生。

2. 这是一种“调性装饰”现象。

犹如旋律变奏的诸种手法一样，《高跷调》体现出来的是一种崭新的手法——“装饰调性”，或称之为“调性装饰”。为说明这个命题，我提出如下论据。

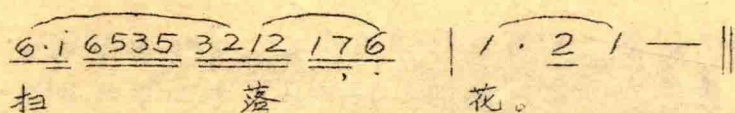
(一) 这种转调现象为我国理论界的学说所不包。

我翻阅了手头所能找到的一切有关转调的论述，还没发现能揭示这种现象的论证。黄虎威同志在他的《转调法》一书中谈到：“单一调性多见于小型作品（这里作者说明常有例外），因为小型作品乐思的陈述和发展都比较单纯，不一定需要调性的对比和转换。”（他在这里还是泛指一切音乐作品而言）。他又说：“在我国民间旋律中，远关系转调相当少见。我们可以见到三个降号（或少三个升号）的转调。”在这里，他举到我省民歌《妈妈娘你好糊涂》的例子。从他的论断可说明：①、小型作品的转调现象总是比较的少。②、在我国民间音乐中远关系的转调相当少见（他也只举了一例），小型作品中自然就更少了。黎英海同志在他的《潮州音乐的调变化发展》中，提出了“调变化发展”问题：“突破单一调性，扩大调的接触面，以获得调性的变化对比，作用于乐曲的新的开展，这在音乐实践发展过程中是很自然也可说是必然产生的。民间音乐就普遍存在调变化发展，（虽然有时是无意识的），成为旋律发展及曲式扩展的重要手段。”但《高跷调》所呈现出来的音乐内容告诉我们，它并不意味着音乐的“发展”。因为要发展，即要有“层次”，有“意向”，即发展动向。而《高跷调》只在诸种调性中往返穿插，调性关系时而近，时而远，既无层次，也看不出发展动向。所以，上面这种理论依然概括不了这种现象。

（二）此种转调现象为我国民间音乐实例所仅见。

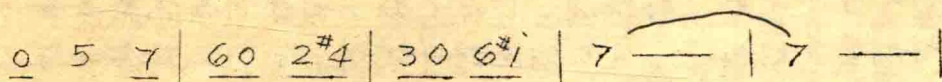
我国民间音乐的远关系转调确不多见，可以举出以下数种：
昆曲《邯郸记·扫花》中何仙姑唱的〔赏花时〕

1 = D			
$\dot{1} \quad \dot{7} \quad \dot{6} -$	$4 \cdot \quad 5 \quad 4 \cdot 4 \quad \underline{\underline{324}}$	$5 \cdot \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{5424}} \quad \underline{\underline{21\dot{7}1}} \quad \underline{\underline{765}}$	
翠 凤	毛 翎	扎	帚
$\underline{\underline{24}} \quad \underline{\underline{2322}} \quad -$	$5 \cdot \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{116}} \quad 56$	$5 \cdot \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5.5}} \quad \underline{\underline{435}}$	
叉，	闲 踏	天	门



这是一种移位转调的手法，“毛翎扎帚”四个字实际上是“天门扫落”这句曲调的严格二度移位。

西吴高跷《不是路》的一个片断：



这里作连续的五度移调模进。

上面两种转调都原於移位模进。

另外，广东的粤剧、潮剧及潮州音乐均有二度调的转换。和《高跷调》相比，虽然在这类转调这一点上是相同的，但它们至少让一个调持续在一个比较长的片断里，有层次，有布局，有相对的稳定性。

还有就是我在后面举到的和《高跷调》原於同一基理的例子。它们与《高跷调》的基本原则共存，但还没有到高跷调那种“极化”程度。

与上面诸种转调现象相比较，《高跷调》占有自己的独立位置。

（三）从其本身固有规律看

从整体讲，《高跷调》的调性变化只不过是一种色彩变化，甚至把它弱化到冲淡了调性意义，而只具有“调性装饰”的作用。也可以说是一种装饰调性，犹如旋律中的装饰音、变化音的变化一样，起到丰富旋律的调色作用。当然，通常所讲的转调也是一种色彩变化，但那往往标志着乐思进入了新的境界，像是打开了另一个天地。这里所说的色彩变化就没有那种功能性，它不过是色彩性的短暂闪现。我所听过几个人泣唱的同一唱段，在同一地方，同一唱词上，可以有截然不同的两个调，甚至更多调的唱法。就是在同一个人泣唱的同一曲目的同一唱词上，也可能会替换成另

一调性的旋律，好像随手拈来，变换自如。像是搭积木一样拆来换去。比如《老座子》这段唱中的“清晨起”这三个字，石广波唱的是“ $\underline{75} \underline{676} 7 -$ ”；而苏汉卿则唱的是“ $7 \underline{\overset{\#}{5}} 7 -$ ”；

王春波老人由于气力不足，则唱成“ $7 \underline{\overset{\#}{1}} 7 7 -$ ”。这样就避开了下方三度音，使整个音域缩减为六度（ $7 - \overset{\#}{5}$ ），适应了

自己的嗓音条件。上面三个例子，如从调性考虑，第一个是G调，第二个是E调，第三个因为只有两个音，调性游移，但至少两个升号以上。如果分别将《高院调》中的上，下句按照不同形态予以归并，有下面这些种类：

上句

① $\overset{C}{\underline{31} \underline{232} 3 -}$

② $\overset{A}{3 \overset{\#}{4} 3 \overset{\#}{5} 3 -}$

③ $\overset{G}{\underline{75} \underline{676} 7 -}$

④ $\overset{E}{\underline{77} \overset{\#}{1} \overset{\#}{5} 7 -}$

⑤ $\overset{\text{两个升号以上}}{\underline{77} \overset{\#}{1} 7 7 -}$

⑥ $\overset{A}{\underline{77} \overset{\#}{1} 6 7 -}$

⑦ $\overset{G}{\underline{75} \underline{676}} | \overset{D}{7 \underline{77} \overset{\#}{3} \overset{\#}{4} \underline{676}} | 7 -$

以上诸种素材，①和②可以互换，③——⑦几乎都可以互换。

下句

① $\overset{E}{\overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 4 \underline{\overset{\#}{4}} \overset{\#}{1} 3} | \overset{D}{3 2 \underline{73} \overset{\#}{2} \underline{7 \overset{\#}{4} 6}} | 7 -$

② $\overset{A}{\overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 4 \underline{63} 4} | \overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 \overset{\#}{1} 7 7 -$

③ $\overset{E}{\overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 4 \underline{72} 3} | \overset{A}{\overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 4 \overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 \overset{\#}{1} 7} | 7 -$

④ $\overset{E}{\overset{\#}{5} \overset{\#}{4} 3 4 \overset{\#}{5} \underline{72} 3} | \overset{D}{\overset{\#}{5} 3 2 \underline{73} \overset{\#}{2} \underline{7 \overset{\#}{4} 6}} | 7 -$

⑤ $\overset{\#}{5}\overset{\#}{4}3\ 4\overset{\#}{4}5\ |\ \overset{\#}{5}\overset{\#}{7}2\ 3\ \overset{\#}{5}\overset{\#}{4}3\ 4\overset{\#}{5}4\ |\ \overset{\#}{4}\overset{\#}{5}43\ \overset{\#}{1}\overset{\#}{7}\overset{\#}{5}7\ —$ $\overset{E}{\quad}$

⑥ $\overset{\#}{4}3\ 4\overset{\#}{5}4\overset{\#}{4}64\ 33\ |\ \overset{\#}{5}3\overset{\#}{4}54\ 4\overset{\#}{6}43\ \overset{\#}{1}\overset{\#}{7}\ |\ \overset{\#}{6}7\ —$ $\overset{A}{\quad}$

这些下句，几乎也都可以互换。

从上面的例子可以看出，这么远关系调的素材，却可以如此自如的调换、搭配，而且衔接自然，如用传统的转调观念理解是很难讲通的。

另外，开头起句的“ $3\ 1\ 2\ 3\ 2\ 3\ —$ ”的接续旋律用“ $\overset{\#}{5}\overset{\#}{4}3\ 4\ 5\overset{\#}{4}5\overset{\#}{4}3\ —$ ”的素材，而“ $7\ 5\ 6\ 7\ 6\ 7\ —$ ”的上句也可以用“ $\overset{\#}{5}\overset{\#}{4}3\ 4\ 7\ 2\ 3\ —$ ”来承接。而“ $3\ 1\ 2\ 3\ 2\ 3\ —$ ”及“ $7\ 5\ 6\ 7\ 6\ 7\ —$ ”及其变形“ $7\ 7\ \overset{\#}{1}\overset{\#}{5}\ 7\ —$ ”各为 C、G、E 调，但他们均可用同一调性的素材来组接，也从另一个侧面说明，《高跷调》的音泉不顾及调性关系的远近，完全是一种色彩装饰性的。

那么，它们又是怎样进行调性装饰的呢？从句式结构看，每个乐句都可分为主上、下句，每个上句较为简单，平直、少变化；下句多变，多华彩。就前个分句来说，它的基本素材是“ $3\ 1\ 2\ 3\ 2\ 3\ —$ ”、“ $7\ 5\ 6\ 7\ 6\ 7\ —$ ”为它的严格四度移位，而“ $7\ 7\ \overset{\#}{1}\overset{\#}{5}\ 7\ —$ ”等则为“ $7\ 5\ 6\ 7\ 6\ 7\ —$ ”的变形。可以看的出来，前个分句，为基本调性（变化了的除外），后个分句则用“调性装饰”，变出去，之后又拉回来。有的就在变出去的调上不往回拉，但终结在静止音“B”上，以求统一。这种“从基本素材出发→变→基本素材→变”的往返垂复，就是曲子的基本结构，也就形成了多调性的往返穿插。

这种调性装饰可以说是转调手法的一个新品类，与通常的转调手法相比，我觉得它在概念上与观念上应有如下区别：

① 它必须有一个先决条件，即有一牵稳固的旋律轴心线，围绕这条线，旋律作多调性的反复穿插。它们的联系纽带是彼此呼应的“结音”，这些音连贯成一条稳固线。没有这“结音”的前后呼应，那怕不转调，也会觉得离题走板，失去了音乐内在的逻辑性。比如第一句，如果我们试图改成如下这种样子，大概

是人们听觉所不能接受的：

$\underline{3} \underline{\underline{3}} \underline{3} \quad \underline{3} \underline{33} \mid \underline{\underline{35}} \underline{31} \quad \underline{232} \underline{3} \quad \text{——} \quad \mid \underline{321} \underline{2} \quad \underline{3232} \mid$
 喝喂 我们王孙(男) 公 子

$\underline{12} \underline{321} \underline{156} \underline{56} \mid \underline{6} \text{——} \text{-----}$
 逛花叻 的园

尤其音乐进入第二乐句以后，由於结音的反复垂复，形成十分稳固的静止点，要想改变一下旋律走向，那怕只改变这一个结音，也会打破这种格局上的平衡及音乐自身的逻辑，使听觉难以接受。所以，从全曲看，“3”和“7”这两个落音系列，远比那么多的远关系调的转换来的鲜明，深刻，显然，结音的作用在这里占了主导地位 and 先决地位，它的作用得到了强化，而调性转换的作用则相对的削弱了。

②、装饰调性没有通常转调观念的那种调性关系网，只要是落脚到同一结音的材料，不管调性关系远近，可以自由调换而不影响旋律的通畅与连贯。而转调则随着调性关系的远近，明显地具有色彩变换及功能变化的强弱。

③、装饰调性不用转调手法和中介手段，在这一点上相近於“换调”这一概念。

(四) 我国民间音乐中的类似现象。

如果上面的论证可以算得上“直证”的话，我们还可以为它找出一些旁证来。

不少文章里都引用过京剧“西皮流水”的例子，我觉得，这样的转调现象就属于装饰调性。

$\underline{5} \mid \underline{\dot{2}} \mid \underline{\dot{1}} \mid \underline{01} \mid \underline{65} \mid \underline{33} \mid \underline{05} \mid \underline{6\dot{1}} \mid \underline{35} \mid \underline{63} \mid \underline{01} \mid \underline{56} \mid \underline{5} \mid \underline{01} \mid$
 $\underline{65} \mid \underline{7\dot{2}} \mid \underline{65} \mid \underline{33} \mid \underline{05} \mid \underline{6\dot{1}} \mid \underline{35} \mid \underline{63} \mid \underline{01} \mid \underline{56} \mid \underline{5} \mid \underline{07} \mid \underline{65} \mid \underline{3\dot{6}} \mid$

5 | 11 | 35 | 67 | ^P*43 | 23 | *4643 | 23 | 5 | 51 | 15 | ; | 65 |
33 | 05 | ⁴67 | 65 | 56 | 35 | 6 | 61 | 65 | 53 | 35 | 5 ||

在反复出现的以“5”为结音的轴心线上，出现上句落“6”
 下句落“5”的反复句式。它的上句结构有如下类型：

- ① 5 | 2 | 1 | 01 | ^C65 | 33 | 05 | 6 |
- ② 01 | 65 | ^G72 | 65 | 33 | 05 | 6 |
- ③ 07 | ^G65 | 36 | 5 | 11 | 35 | 6 |
- ④ 01 | 15 | 1 | 65 | 33 | 05 | 6 |

下句有如下类型：

- ① 61 | 35 | 63 | 01 | 56 | 5
- ② 07 | ^D*43 | 23 | *4643 | 23 | 5 | 5
- ③ 07 | 65 | 56 | 35 | 6 | 61 | 65 | 53 | 35 | 5 |

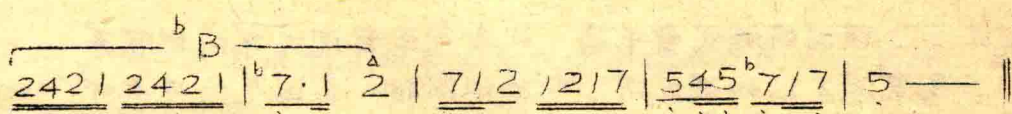
除了上句结构的①（作为起句）和下句结构的③（作为
 末句）外，上、下句都可穿插连接而不影响旋律的流畅。

另外，陕西刘均平同志举到一首佛坪民歌《两条鲤鱼去游塘》

（陕西）

1 = G 2/4 3/4

532 | 212 | 553 | ^A2 | ^C12 | 52 | 53 | 2321 | ^A20 |



及贵州花灯音乐地洞中的《拜台调》

1 = F

$$\underline{35} \ \underline{35} \mid \underline{6} \ 6 \cdot \mid \underline{532} \ \underline{13} \ 2 \mid \underline{2 \cdot 3} \ 5 \mid \underline{32} \ \underline{23} \mid \underline{13} \ \underline{61} \ 6 \mid$$

$$\underline{32} \ \underline{31} \mid \underline{61} \ \overset{C}{\underset{3}{\mid}} \mid \underline{335} \ \underline{35} \mid 6 \cdot \ \underline{5} \mid \overbrace{\underline{*4643} \ \underline{234}}^D \ \overset{A}{\underset{3}{\mid}} \mid \dots\dots\dots$$

在转换调性的方法上，与装饰调性有相似之处。

同样的例子，还可以参见后面所举的我省大名民歌《十针扎》。

三、高跷调的转调方法及技术分析。

高跷调由于有**德国**的轴心线的制约，虽然调性的色彩意义减弱，但它每个片断都有明确的调性，在这一点上，它与无调性音乐有本质区别。

它所用的转调手法简便而有效，**柏西·该伯斯**在他的《音乐的构成》一书中谈到：“转调方法不胜枚举，有的拙劣，有的精巧。名理论家各荐举特殊的方法，而保证其最佳又最容易者。”（该书117页）。又说，“迅速达到远**关系调**的最便当又最有效的方法，是同主音大小两调的互换。这是极普通的转调法。同主音大小两调称为相对调。我们知道，同主音的大小两调是一脉相通的；C小调不外是C大调的变形。又两调凭乎调号，相差三级之远，所以倘从两调中的一调转入他调，算是消弭了这种远隔的距离”（同上124—125页）《高跷调》的转调手法略似于同名大小调的互相转换。不过，它不是同名大小调，而是各种同主音调。**黄虎威**同志这样谈论这个问题：“同主音的各种调式，不论其调的关系远近，都能很自然地直接对置起来，这是一种特殊形式的转调。它们主音相同；对常用调式而言，其属音与下属音

也相同。这三个相同的调式骨干音，把各同主音调式牢固地联系在一起。《高跷调》的转调方法，除却依附轴心音这个先决条件外，几乎不再需要什么附加条件，也无需屏和下屏骨干音的支持。靠了这句句“砸死”的落音，一步一个脚印，异常纹妥。依托这条“救国线”的平衡，任其调性怎么转换，也能迅速把它拉回来。就是说每一乐思都归宿在这中轴音上予以了结。有了这个同主音音高的彼此呼应，像串珠子似的把整个音乐串起来了。

此外，《高跷调》音乐还有很严格的对称原则。比如在起句，前两小节主要是 1—2—3 的进行，而下句则变为 $^{\#}5-^{\#}4-3$ 地进行，形成像复调音乐中“倒影”的形式。这种对称原则的出现不是偶然的“对比，对称，统一”的原则是普遍的。《高跷调》自然也不例外，它以“3”为轴心形成了 $^{\#}5-^{\#}4-3$ 的缜密乐思。
1→2→

整个曲子，前五小节（第一乐句）为一个体系，以“3”为轴心而运动，是 e 角与 E 宫调式的对置；6—7 小节起承上启下的过渡作用，上句由“3”的落音，顺手自然地落到屏音“7”上，由“3—7”间的四度呼应，巧妙地转到了以“7”为轴心音的落音体系。之后，“7 7 $^{\#}1$ $^{\#}5$ 7 —”（7 5 6 7 6 7 — 的变形，有时也以“7 5 6 7 6 7 —”的形式出现）照“3 1 2 3 2 3 —”的音型模拟下来了。这样，整个曲子既形成了各个乐句间的调性装饰所造成的对比因素，又形成了以“3”为落音的第一体系（1—5 小节）和以“7”为落音的第二体系（8 小节至结束）间的“3”“7”的四度呼应对比。整体结构，每个乐句自成体系，维系着对比、对称、统一的艺术原则；全曲又呈现板块之间的对比、统一的艺术原则。所以，《高跷调》算得上是结构紧凑、严谨的上乘艺术品。

四 此种转调现象所提示的理论意义。

1. 表明我国民间音乐中有非常丰富的多调性思维，这种方法是其他旋律变奏原则（如变音、旋律华彩等）的异化与深化。

可以说，这是我省民间艺术家在艺术领域中的大胆开拓，是一种不凡的艺术创见。

2. 作为转调手法的一种，它把换调这种方法作了最充分的发挥，以至出现了“调性装饰”这一极化形式。这种形式简单而有效，丰富了旋律写作的手法。

五. 源流觅踪

关于《高跷调》形成的确切年代难以确定，据王春波老人讲已有四百多年的历史，仅他们这个班社就已有一百多年的历史，这由王春波本人即可确证。他说，他小时候就听老人们讲，这些老人也是从小就演唱这种调子的。上下算来已是一百几十年了。

那么，何以能在泊镇这地方形成这么一种独特的艺术形式呢？王春波自己也说“这是个侑调”。侑者，异乡调也，足见它是从外地传入的。有一种说法，此种艺术是从唐官屯（属天津）一带传过来的，尚待查证。但在我省大名县有一首《十针扎》的民歌，也是高跷调，并且也属远亲像转调，显示与泊镇高跷调有血缘关系。

那首歌的开头是这样的：

2 $\overset{3}{\underline{2}} 3$ | $\underline{2} \underline{3} 2$ | $\overset{2}{6} \overset{2}{2}$ | $\overset{2}{2} 2 0$ | $\overset{\#}{4} 2 \underline{3} 4$ | $\underline{3} 2 \overset{*}{4} 2$ |
嗨 嗨 哦 — 针 扎 扎 了个凤凰单

$\overset{3}{3} 4 \overset{4}{2} 2$ | $\underline{6} \underline{3} \underline{5}$
哪 展 翅

有趣的是，它从“2”开始，形成了以它为主音的商——宫调式交替。这与泊镇高跷调以“3”为主音的角——宫调式交替形成很有趣的巧合。它们都为小调性到大调性的转换，只不过相差二度而已。如果把泊镇高跷调移低二度，可看出它们的音乐形态是很相近的：

《十针扎》 $\overset{*}{4} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \mid \underline{3} \underline{2} \overset{*}{4} \underline{2} \mid \underline{3} \overset{*}{4} \overset{43}{\underline{2}} \dots\dots$

泊镇高跷调 $\overset{*}{5} \underline{4} \underline{3} \quad 4 \mid \underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{4} \quad 3 \mid \underline{3} \overset{*}{4} \overset{*}{5} \underline{4} \underline{3} \dots\dots$

(移低二度) $\overset{*}{4} \underline{3} \underline{2} \quad 3 \mid \underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{3} \quad 2 \mid \underline{2} \underline{3} \overset{*}{4} \underline{3} \underline{2} \dots\dots$

又如：

《十针扎》 $\overset{*}{4} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \mid \underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{\dot{2}} \underline{7} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{3} \underline{5} \dots\dots$

泊镇高跷调 $\overset{*}{5} \overset{*}{4} \underline{3} \quad 4 \quad \underline{4} \underline{6} \underline{4} \underline{3} \overset{*}{1} \underline{7} \mid \underline{7} \text{ — }$

移低二度 $\underline{4} \underline{3} \underline{2} \quad 3 \quad \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \mid \underline{6} \text{ — }$

此外，这里也出现调性“浸润”现象，如在大名高跷调中，有一首《崇禎自叹》，开头就进入两个升号调，便带来一种悲叹的色彩。它的前两小节与十针扎属于同结构部位，但调性出现“浸润”性装饰：

$\underline{2} \overset{*}{4} \overset{3}{\underline{4}} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{\dot{6}} \overset{23}{\underline{2}} \mid \underline{2} \underline{0} \quad 0 \mid \underline{\dot{5}} \underline{3} \underline{2} \overset{5}{\underline{3}} \overset{5}{\underline{3}} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{2} \mid$

哎 哟 崇 禎 我 两 颗 眼

$\underline{2} \overset{*}{4} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \overset{2}{\underline{2}} \mid \underline{2} \quad 0 \mid \underline{\dot{6}} \underline{2} \overset{5}{\underline{3}} \underline{2} \underline{7} \mid \underline{\dot{6}} \underline{7} \underline{6} \mid \overset{*}{4} \underline{4} \underline{2} \underline{4} \overset{3}{\underline{3}} \underline{2} \mid$

淚 盈 哎 盈 死 去 的 先 祖 洪 武 帝

$\underline{\dot{2}} \underline{2} \overset{*}{4} \underline{3} \underline{2} \mid \overset{2}{\underline{6}} \underline{6} \underline{6} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6} \text{ — } \mid \underline{\dot{6}} \underline{2} \overset{5}{\underline{3}} \underline{2} \underline{7} \mid \underline{\dot{6}} \underline{7} \underline{6} \mid$

要(哇)你 是(喏) 听。 想 当 年

$\overset{*}{4} \underline{4} \underline{2} \underline{2} \underline{0} \underline{2} \underline{2} \mid \overset{*}{4} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{3} \underline{5} \quad 0 \mid \dots\dots$

弄 手 空 拳 自 把 江 山 束 哟 打