

论潮州弦诗乐及其变奏技法

——兼谈潮乐音阶的构成及它的宫调系

星海音乐学院音乐研究所副研究员 陈威

潮州弦诗乐是潮州音乐中一个重要的、最普及和最有广泛代表性的乐种。广义的“潮州音乐”是包括弦诗乐、细乐、筝乐、大小锣鼓乐、苏锣鼓乐、笛套锣鼓乐、潮阳笛套古乐、庙堂音乐、以及潮州汉调音乐等。也还包括了潮剧中以弦诗乐形式伴奏唱腔的剧乐和潮剧中锣鼓乐(它脱胎成潮州大小锣鼓)。

一、弦诗乐的乐器组合及其特点

弦诗乐以二弦主奏(它来源于古代奚琴即嵇琴),其他乐器有椰胡(俗称有或喻弦)、秦琴、琵琶、扬琴、高音小三弦、中布、提胡(广东高胡的变种)和拍板、哲鼓等乐器。

弦诗乐乐器的组合以单器结合为特点,合奏时各单器音色线条十分清晰而有融合协调的结合在一起,潮人称为

“很相食”。它的音乐优美动听,如诗情画意,取决于两点:

1、乐曲旋律很优美婉转动人,确如诗般寓意,堪称“弦诗”乐,纳入潮汕平原自然美的写意;2、各乐器选择配搭的音色谐和融合,协调共抒乐韵。前者,“弦诗乐”之称谓,

论潮州弦诗乐及其变奏技法

——兼谈潮乐音阶的构成及它的宫调系

星海音乐学院音乐研究所副研究员 陈威

潮州弦诗乐是潮州音乐中一个重要的、最普及和最有广泛代表性的乐种。广义的“潮州音乐”是包括弦诗乐、细乐、筝乐、大小锣鼓乐、苏锣鼓乐、笛套锣鼓乐、潮阳笛套古乐、庙堂音乐、以及潮州汉调音乐等。也还包括了潮剧中以弦诗乐形式伴奏唱腔的剧乐和潮剧中锣鼓乐(它脱胎成潮州大小锣鼓)。

一、弦诗乐的乐器组合及其特点

弦诗乐以二弦主奏(它来源于古代奚琴即嵇琴),其他乐器有椰胡(俗称有或喲弦)、秦琴、琵琶、扬琴、高音小三弦、中布、提胡(广东高胡的变种)和拍板、哲鼓等乐器。

弦诗乐乐器的组合以单器结合为特点,合奏时各单器音色线条十分清晰而有融合协调的结合在一起,潮人称为

“很相食”。它的音乐优美动听,如诗情画意,取决于两点:

1、乐曲旋律很优美婉转动人,确如诗般寓意,堪称“弦诗”,纳入潮汕平原自然美的写意;2、各乐器选择配搭的音谐和融合,协调共抒乐韵。前者,“弦诗乐”之称谓,

古代弦诗谱以二四谱记载并附有韵律诗可供吟哦或吟唱，（潮剧中也有用弦诗填词演唱者）或者附诗词以喻该曲之意境情绪或内容而加赞美，故称为“弦诗乐”确有其内涵意义，乐谱如诗般美，不仅可奏，也可吟唱，且乐谱在句法段落上均继承了古诗词写作格式的“起、承、转、合”逻辑规律，看出保存了唐宋诗词遗风。其二，乐器选择配搭很讲究，获得十分理想的融合效果。高音的主奏二弦配中音且融合性最强的椰胡（喻弦），它使二弦和弹拨乐器的结合有一个十分融合的中介椰胡来抢团（潮人称“相食”），在弹拨乐器中最有个性特点的是历史上由北方三弦没变为潮州高音小三弦，音色清脆晶莹秀丽，而在中音区有融合性很好的梅花秦琴匹配结合，且有另一融合的琵琶在中音区协融。扬琴（瑶琴）是近百余年才进入弦诗乐中，它的清丽及有延音音色也与弹拨族同谐。比较古老传统的弦诗乐队乐器不多，少则三五件，多则七八件，以自娱形式结合，甚是灵活普及，有很大的群众基础，乡社村镇，三五人坐下便可合乐。近代逐渐加进更多乐器，如潮州小笛（筒音C²）和大笛（曲笛），扩展了中低音区而加进中阮、大阮、大提琴、大三弦、低革胡等乐器，还加进了箏，箏是近20年才加进的，它在需要水份润饰的乐曲中起到一定作用（如《浪淘沙》、《寒鸦戏水》）但每首乐曲不加区别都加进箏则会

拖泥帶水。其他中低音乐器加得太多，也会使乐队音响混浊，显得十分臃肿，失却了原来弦诗乐具有的线条清晰融谐的音色特点，且不利于群众性的普及，达不到三五人坐下即可合乐的自娱特点。

二、弦诗乐的诗谱情况

弦诗乐所演奏的乐曲，自古以二四谱传下的大套弦诗乐曲若干首套，最著名有弦诗乐十大套，其中五套用重三六调演奏，曲名是：《昭君怨》、《寒鸦戏水》、《月儿高》、《小桃花》、《黄鹂词》，另五套用轻三六调演奏，曲名是：《平沙落雁》、《大八板》、《玉连环》、《凤求凰》、《锦上添花》。这些大套名曲都是在头板（4/4拍或赠板8/4拍）基本段68板曲的基础上作变奏发展，其以下各变奏段落也保持为68板。也有个别长大乐器基本段为108板的《粉红莲》，一般乐曲在48—68板之间，短小弦诗乐曲来源于民歌小调，它们在24—44板之间。一首乐曲的原形段大多是轻三六调，到艺人手中演奏时，可按轻三六调演奏，也可变成反线调、轻三重六调、重三六主调或活五调演奏，根据乐曲的内容和情绪作不同选择，这是潮乐调性变化演奏的变体特殊作曲技法。甚至可在同一首乐曲中用上潮乐五个调法处理起承转合四个段落以及随后的变奏段落中。如《粉红莲》一曲有一个演奏版本艺人的处理在起段用重三六调、承段用活五

调、转段用反线调、合段用轻三六调演奏，再在以下的变奏中加进轻三重六调，这个处理从内容出发，赋于此曲一种新意。

除上举弦诗乐十大套外，还有《浪淘沙》、《崖山哀》、《出水莲》、《柳青娘》、《海棠花》、《红梅头》、《梅花椿》、《絮阁》、《千家灯》、《华山畿》、《上天梯》、《孔雀开屏》、《思春》、《北雁思归》、《过江龙》、《西江月》、《玉壶买春》、《五月五》、《七月半》、《春月明》、《夜来香》、《中秋月》、《开扇窗》、《象弄牙》、《九连环》、《锦春罗》等一些广为群众所熟悉并演奏的大小乐曲，也有专用活五调演奏的乐曲如《睢阳恨》、《深闺怨》。

弦诗乐的曲牌名称有不少是来自元、明、清各代流行的杂剧、南戏、南北曲的词牌而流传下来，由原来歌唱的音乐衍变为器乐曲。如《浪淘沙》、《黄鹂词》、《西江月》、《月儿高》、《锁南枝》、《柳青娘》、《粉红莲》、《解语花》、《鹧鸪天》、《玉芙蓉》、《滚绣球》、《傍妆台》、《哪吒令》、《小梁州》、《混江龙（过江龙）》、《迎仙客》、《小桃红》等。个别乐曲如《雁落平沙》是由古琴同名名曲移植过来的。此外，近两百年间潮汕风靡汉调音乐，各县各地多办有外江儒乐社，演奏外江曲，这

些汉调乐曲许多都被潮汕人民所喜爱，已形成潮州弦诗乐中一个演奏品种，如《柳摇舍》、《南正宫》、《北正宫》、《一点金》、《到春来》、《雁儿落》等，用弦诗乐演奏汉调音乐与道地客家汉乐不同，区别除了主奏乐器及整个乐队音色不同之外，最主要的是旋律加花润饰与变奏手法的习惯不同，使之成为派生的“潮州汉调音乐”。是弦诗乐的一个支派。演奏潮州汉调音乐时，主奏二弦在近代有时以提胡代替。汉乐乐曲在演奏过程中可作调式变体演奏，如尺字头、五字头、工字头、上字头、六字头等，《柳摇金》一曲就因此衍变为五种不同调式的乐曲。

弦诗乐的大套乐曲有数十首，上举的十大套曲名以及另外数套为其中最著名者，汉调音乐也有一、二十首，上举曲名为最流行。短小弦诗乐曲有上千首，著名和普遍流行的约为百首左右。这些乐曲除了由原形曲处理成变奏套曲外，尚有调性变体演奏（五种调的变体）和调式变体演奏以及曲牌联套等形式，在民间均有不同程度的流行。潮汕流行汉调音乐，而弦诗乐很多曲牌也同样流行于客家地区，在历史至今体现两邻区人民的音乐交流。

三、弦诗乐的变奏技法探析

弦诗乐在演奏过程中有一套独具特色的变奏手法和程序，以处理每一首乐曲作不同程度的恰如其份变奏，这些

变奏手法在每个演奏者心中都能默契，因此当领奏二弦一旦有转折暗示或领先演奏时其他乐器即时就跟上作相应的变奏。潮州弦诗乐这种变奏技法，应提到民间特殊即兴作曲的传统技法来认识和分析学习，它无疑在我国民族民间音乐的各种作曲技法中占据相当重要的一个方面，数百年间这种变奏技法通过多少艺人的积累充实而形成一套有价值有特点的技法，它甚至比欧洲十七世纪以来古典乐派的变奏技法毫不逊色，而且较之更早产生及流行于民间。

通常由头板(4/4拍)原形段对原始骨干音谱(是由二四谱记载下来的原谱)进行加花润饰演奏，(加花的多寡及华丽程度视乐曲情绪、内容而定)，然后转入三板(1/4拍流水板)的拷拍段，拷拍是一种促拍的音乐手段，也构成一种特定音乐性格，它以后半拍起句又在后半拍落句为特点，有着一一种不断推向前进，不能中途停息和极不稳定的动力节奏趋势，要到乐曲终止处才停在强音上，拷拍在音乐(旋律)上是对头板原形曲的骨干音进行摘要，例见下《昭君怨》所举，请对照总谱第一、三分行。拷拍这种节奏特点也体现在潮剧唱腔转三板时应用，它是弦诗乐和潮剧唱腔中一种有特点的变节奏处理乐曲局部的变奏技法。所谓拷拍，即在一段音乐中“扣住拍子”，对拍子的节奏很考究，抓住节奏特点不放，一直演奏(唱)告一段落。这是继承唐宋

大曲中“促拍”的类似程序。接下去第三段变奏是双催，密集加花的十六分音符连续进行，结合乐器（如二弦、椰胡等）用弓尖作快速分弓的推拉短弓频繁交替的演奏，造成一种逐步高涨的热烈气势。这种催的手法也是继承了唐宋大曲的虚催和实催程序。在弦诗乐中单催渐快相当于虚催，而双催更快相当于实催。三段式的这种变奏套曲见下举《昭君怨》实例。短小的弦诗乐曲在演奏过程中灵活处理，变奏具有更多样化，其变奏手法有三、四十种之多，常用的有“一点半（即一点一）”、“一点二”、“二点一”、

“跳板催”、“企六催”、“企上催”、“双叠催”等。企六催是在单催段中每拍前半拍奏旋律的摘要而后半拍奏徵音（Sol）的连续持续音（工尺谱的“六”即徵音），企上催则是在单催段中同样前半拍奏旋律摘要而后半拍奏宫音的持续音。（工尺谱的“上”即宫音），例见下举《梅花椿》和《五月五》。双叠催的音符密度比双催高一倍，即保持卅二分音符密集连续花奏。它只能在中速的中间变奏段落演奏，较少安排在乐曲末尾的极快速热烈段落，通常乐曲结束之前安排双催。

分析加花以及双催段花奏的花音旋律走向规律，多数情况下是以旋律上方的二度音来装饰本音，当旋律大跳时，花音相应跳至上方二度音向下装饰本音，也有部分以旋律

下方的二度音或者上下邻音结合双双装饰旋律本音，在双催时，有时用同音反复使之成为十六分音符节奏。《昭君怨》一曲从内容出发，由于情绪哀怨，头板的加花不太多，某些曲调明朗活泼的乐曲，花音加得更多且秀丽，有的极华丽，这由艺人掌握。在平时合乐自娱中，大套乐曲变奏层次叠数会更多，不限于像《昭君怨》那样的三叠套曲。短小弦诗乐曲演奏起来变奏式样更多、更灵活。而在室内舞台演奏或正式录音灌片时，受时间限制，只能选择三叠式样。

下面按举例听音响分析谱例：

1=F 4/4 头板 昭君怨 广东潮剧院演奏版本
重三六调 (68板) 陈威据唱记记谱

慢板 1=F 4/4 [起段]

曲调原形 4/4 2 2 4 2 5 6 5 — 5 2 | 2 7 — 7. 1 | 2 — 5 —

加花加奏 4/4 2 1 2 4 3 2 5. 7 6 1 5 4 5 5 2 2 1 3 2 1 7. 7 — 7. 1 2 6 5 4 5 —

三板接拍段 4/4 0 2 | 0 4 | 5 5 | 0 7 | 0 1 | 2 4 5 |

4 5 3 2 | 1 — 2 4 | 1 — — — 2 2 1 2 1 | 2 2 1 | 1 7. 1 2 4

2 3 2 3 4 3 4 3 2 | 1 — 2 4 5 1 5 2 7 1 — 2 2 1 2 7 1 | 2 3 2 1 2 7 1 2 7 1 2 3 4 3 2

0 3 2 | 1 7 1 | 0 2 | 0 2 | 0 7 |

(20 × 20) GE7059111 页

15

1 2 1— 2 2 1 1 2 4 2 1 6 5 4— 5 6 5—
 1 5 2 1 7 1— 2 2 1 2 7 1 7 1 2 4 5 2 3 2 7 6 7 6 5 4 5 2 4 5 4 5 6 5 4 5 6 5
 0 7 1 2 2 0 2 0 4 5 5

〔承段〕

20

5-4- 2 4 5- 3 2 1 3 2- - 5 5 4 5 1- 2 1
 4- - 4 3 2 1 2 4 5 4 3 4 3 2 1 2 1 2 2- 0 5 5 2 4 3 2 1 2 1 3 2 3 2 1
 0 5 0 4 2 4 5 0 1 2 4 5 0 3 2

29

7- 7 1 2 5 4- 4- 2 5 4 5 4- 5 5 6 1 5 6 5-
 7- 7 1 2 2 5 6 5 4 4- 2 6 5 4 5 2 4 5 4 5 7 6 5 6 1 5 7 6 5 4 5-
 1 7 0 1 2 5 4 5 4 0 5 0 1 0 5

30

〔終段〕

5 1 1— 5 1 1— 5 5 6 1 5 6 5— 5 0 5— 4- 5—
 5 5 1 7 1 7 1 7 6 5 5 1 7 1 7 6 5 5 7 6 5 6 1 5 4 6 5 4 5 5 5 0 5 6 5 4- 3 2 3 4 3
 0 1 0 1 5 1 5 6 5 0 5 4 5 4 0 5

35

40

2- 2 1 7 1 2- 2- 5- 4- 5- 2- 2 1 7 1 2- 2- 5-
 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 2 0 5 4 5 6 5 4- 3 2 3 4 3 2- 2 3 2 1 7 4 7 1 2 1 2 2 2 0 5 5 2
 2 1 2 0 5 4 5 4 0 5 2 1 2 0 5

[45]

4-5- | 1-5? | 1 2 1- | 1-5- | 4-5- | 2- 2 1
 4 5 4 3 4 3 2 | 1 7 6 5 5 7 | 1 2 7 1 7 1 | 1 0 5 4 5 6 5 | 4- 3 2 3 4 3 | 2- 2 1 2 3
 4 5 4 | 0 5 | 1 7 1 | | | | | 0 5 | 4 5 4 | 0 5 | 2 2 |

[50]

[合段]

? 1 2- | 2-5- | 4-5- | 1- 5 7 | 1 2 1- | 1- 2 1
 4 5 4 3 2 1 2 | 2 0 5 6 5 | 4 5 3 4 3 2 | 1 7 1 7 6 5 5 7 | 1 3 2 1 7 1 7 1 | 1 0 2 3 2 1
 0 5 | 4 5 4 | 0 5 | | | | | 1 2 1 3 | | 2 1 7

[55]

[60]

?-7 1 | 2 5 4- | 4-2 5 | 4 5 4- | 4-3 3 | 2-5 5 | 4-3 2
 7-7 1 | 2 1 2 5 4 5 4 | 4 0 2 6 5 | 4 5 2 4 5 4 5 4 | 4- 3 2 3 4 3 | 2- 5 4 5 6 5 | 4- 3 4 3 2
 0 1 | 2 5 | 4 5 4 | 0 2 5 | 4 5 4 | 0 4 | | 0 2 5 | | 4 5 4 |

[65]

[68]

1-2 5 | 4-3 2 | 1 4 1 2 | 4 5 4- | 2 4 2 1 | 6-1- | 6 5 4- | 5 6 5-
 1-2 2 6 5 | 4-3 4 3 2 | 1 4 1 1 2 | 4 5 4 7 1 | 2 3 2 3 2 7 | 6 7 5 6 1- | 6 7 6 5 4 5 2 4 | 5 6 5 5 0
 0 1 | | 0 3 | | | | | 2 1 2 | 0 2 | | 0 4 7 | 5 5 0

注：持拍段抢拍提前一拍在此进入。

[双催段] 快速 1/4 拍 (三板)

三板原形 | 2 4 | 5 6 | 5 | 7 1 | 2 5 | 3 2 | 1 2 | 1 | 3 3 | 2 1 | 7 1
 三板双催 | 2 2 2 4 | 5 7 6 1 | 5 6 5 | 7 1 7 | 2 3 2 5 | 3 4 3 2 | 1 7 2 7 | 1 2 1 4 | 3 3 3 5 | 2 3 2 1 | 7 1 7 1

(20)

25

301

35

140

45

150

557

160

突慢(無奈)

168

4	2 1	6 1	6 4	5	双催花奏是根据三板原形加以密集花奏
<u>4545</u>	<u>2321</u>	<u>61</u>	<u>654</u>	<u>5</u>	的而三板原形旋律是由头板原形摘要的

下举较短小弦诗乐曲三首为例：一、双狮戏球(陈华、林玉波整理)；二、梅花椿(王安明整理)；三、五月五(陈廷桂、林木高整理)；因篇幅所限，谱例省略。

以上举这些变奏技法，主要是涉及节奏形态和板式变化的变奏以及旋律如何摘要压缩。而弦诗乐还有另外一些变体演奏的技法，也堪称绝妙的即兴变奏技法，那就是调式或调性(五种调的不同调性转换)的变体演奏，因为变换调式或调性演奏时，它就包含着对原有旋律的重新组织，重新造句，使之适应新的调式或调性的惯用旋法进行，这是属于曲调上的调式调性变奏技法。上面在这一点时我已谈过一首原形曲可从轻三六调开始而作其他四种调的变体演奏，这是在不同宫调上的转换调性变奏，旋律必然要作适合新调旋法而从新组织造句，另一种是只变换调式不变换调性，即在同宫系统内各调式变换的演奏，这个特点最突出体现在演奏汉调音乐，如《柳摇金》一曲有五字头(羽)六字头(徵)尺字头(商)上字头(宫)工字头(角)，它乐曲起音在不同的音上，意味着变成不同调式，虽然起音的羽、徵等音不一定是它的调式主音，但由此引起这首乐曲的调式变换。

例：三板《柳青娘》30板 林玉波整理

轻三六	6	1	2	1	2	3	2	5	5	3	2	5	5	1	2	3	2	1	2	7	6	5	7	6	5	0	7	6	6	0	3	0	5	6	
轻三重六	6	1	2	1	2	4	2	5	5	5	4	2	5	0	1	2	4	2	1	2	7	6	5	1	4	5	0	7	6	6	5	4	0	5	6
反线	6	1	2	1	2	4	2	5	4	2	1	4	0	1	2	4	2	1	2	6	5	4	6	5	4	0	7	6	6	0	4	0	5	6	
重三六	2	4	5	4	5	6	5	1	1	6	5	1	1	4	5	6	5	4	5	3	2	1	3	2	1	0	3	2	2	0	7	0	1	2	
活五	5	7	1	7	1	2	1	4	4	2	1	4	4	2	1	2	1	7	1	6	5	4	6	5	4	0	6	5	5	0	2	0	4	5	

5	3	2	3	2	5	3	5	6	5	3	2	5	5	1	2	3	2
4	5	2	4	2	5	4	5	6	5	4	2	5	5	1	2	3	2
5	4	2	4	2	5	4	5	6	5	4	2	5	0	1	2	4	2
1	2	5	7	5	1	7	1	2	1	6	5	1	1	4	5	6	5
4	5	1	2	1	4	2	4	5	4	2	1	4	4	7	1	2	1

这是五个调不同调性的
变体演奏技法举例。

四、弦诗乐继承唐宋大曲某些程式遗风

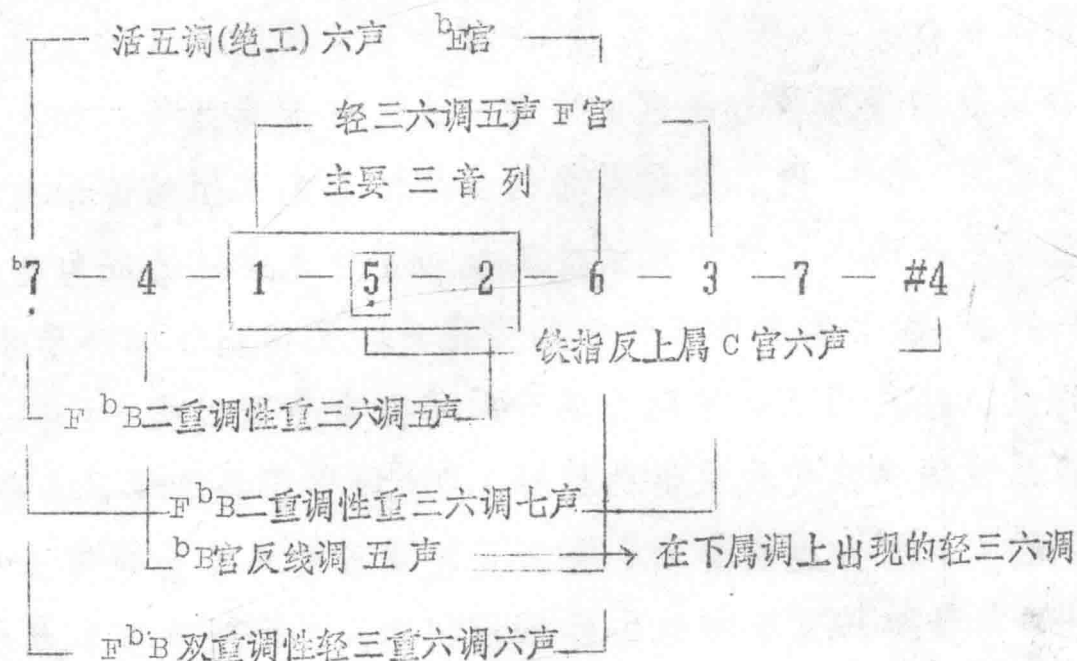
弦诗乐在曲体结构格式上继承了唐宋大曲的某些程式遗风，以曲破摘取单曲(牌)作独立演奏并在演奏过程中形成了独特的变奏套曲(即古时称之为数叠)。“北宋时人开始把‘曲破’从‘大曲’中间区别出来，作为独立的形式运用”。“一个大曲的音乐，非但可以成套地采用，也可以拆开成单体曲牌”。(两段引文见杨荫浏《中国音乐史稿》上册337.350页)。弦诗乐演奏过程的变奏段落中保存了大曲的“促拍”“催”(虚催和实催)，结束前保存了越来越快的“袞遍”(它体现在双催段中)“歇拍”和“煞袞”等大曲痕迹。我们看到潮州弦诗乐之演奏成变奏套曲即继承

自北宋以后对唐宋大曲以曲破摘遍而摘取了单曲加以数叠不同变奏程式的处理。其一般最常见为三段式(三叠)即由头板4/4拍基本段慢速加花演奏为第一叠；三板1/4拍小快板的拷拍段(促拍)变奏为第二叠；三板1/4拍快速至极快板的双催段变奏(实催、袞遍)为第三叠；同时板式的变化结合速度由慢而快的递进也是唐宋大曲的演奏规律。如上举《昭君怨》一例。这种数叠的变奏演奏是潮州弦诗乐曲在自由即兴演奏过程中运用变奏技法发展乐曲使之成为套曲的特点，既继承了唐宋大曲某些程式，又突出了弦诗乐本身特点。在民间乐队平时自娱合乐的自由处理过程中(它一般由二弦领奏作变奏式样的选择)，这种变奏会出现更多叠次，手法更多样，也更自由，特别是在演奏短小乐曲时更为突出，如上举《双狮戏球》、《梅花椿》、《五月五》数例。

五、潮乐音阶的构成及它的宫调系

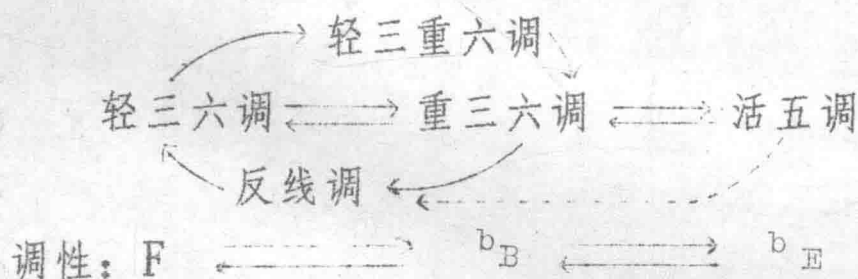
以弦诗乐这个乐种为例，说明潮乐音阶的构成，它是由五度相生所形成的，潮乐旋律音调中，主要核心的三音列(各调最普遍常用的音调)是 5 1 2 三个音，它分明是五度相生两次构成的1—5—2，以徵为中心音，向下五度构成宫音，向上五度构成商音。潮乐这种五度相生(以及隔八相生)是与全国自古以来音阶构成的传统相同的，而它后来产生律的变化是由于语言音韵长期影响融化而使五度律起一

定变化，形成潮州特定乐律，不能因此而否定其原来由五度相生所构成的音阶的客观事实。下作图示说明潮乐（以弦诗乐为例，细乐、箏乐及潮剧唱腔和剧乐共用的）五个调的音阶构成情况：



潮乐五调的宫调系是向下属方向逐级转调， $F \rightarrow \flat B \rightarrow \flat E$ ，这是传统音乐中左旋转调。五个调中用得最多且最有表现力的是轻三六、重三六、活五这三个调，其他反线，轻三重六两调是辅助的，它们的表现力不如上面三调。潮剧唱腔设计中的调性布局和潮乐转调习惯总是从轻三六调出发转至重三六调再转至活五调，调性还原时反过来，这是潮人根据自己的方言音韵以及各调进行长期实践的美学选择。旋宫转调的习惯除了语言影响因素和长期建立的审

美习惯外，还直接受音乐表现内容情绪所决定而作不同运用取舍。潮剧一出戏中在其开头明朗或活泼的情绪时用轻三六调来表现，至剧情发展至戏剧矛盾进入“戏肉”抒情时，总是用重三六调表现，发展至苦情凄惨遭遇时用活五调表现，故各调的运用与内容情绪的发展有着内在的联系和程式化规律：



这五个调的表情意义和表现功能大体上是：轻三六调擅长表现轻快、活泼、欢乐、开朗、热情的情绪，五声性的音调较明朗，有如北方的“欢调”，通常它包括有宫、商、徵、羽等调式，而角调式绝少；轻三重六调和反线调擅长表现心境平静、无忧无虑、悠游自在的神情，但表现深度较差，不能长篇累牍的应用，主要是色彩性而不是功能性的，其中的反线调是轻三六移宫到下属 bB 宫调，故也是五声，调式也有宫、商、徵、羽，角调式绝少。而轻三重六调是六声，调式大体与反线调同；活五调擅长表现愁苦、哀怨、悲凉、惨切、哭诉的内容，类似北方的“苦调”，它是转向 bE 重下属调，调式最常见有 c 羽和 f 商，此两调式