

粤剧音乐系列丛书之二

多姿多彩的粤剧五声调式

(外一章)

李雁 著



多姿多彩的粵劇五聲調式

(外一章)

李 雁著



数据加载失败，请稍后重试！

目 录

多姿多彩的粤剧五声调式.....	1
A、宫调式.....	3
第一形态: 基本形态 DO 宫调式	
第二形态: SOL 宫调式	
第三形态: FA 宫调式	
第四形态: 中立音五声宫调式	
B、商调式.....	10
第一形态: 基本形态 RE 商调式	
第二形态: LA 商调式	
C、角调式.....	12
第一形态: 基本形态 MI 角调式	
第二形态: LA 角调式	
D、徵调式.....	14
第一形态: 基本形态 SOL 徵调式	
第二形态: 中立音五声徵调式	
第三形态: DO 徵调式	
第四形态: RE 徵调式	
E、羽调式.....	20
第一形态: 基本形态 LA 羽调式	
第二形态: RE 羽调式	
第三形态: MI 羽调式	
F、苦喉音阶.....	25
小结.....	26
作曲 创腔 调式.....	29
五度协和中心音.....	41

多姿多彩的粤剧五声调式

谁都知道五声音阶就有五个调式，即宫调式、商调式、角调式、徵调式和羽调式。可是这五种调式都有二至三种不同的形态，这就很少有人涉及了。人们都只用其第一形态来解释功能。

在此之前我也曾写过几篇有关调式的文章，都是差强人意，主要是受西洋调式理论企图解释粤剧音乐中的所有问题，结果都不很着实际。陆仲任老师曾多次提醒过我，解释粤剧音乐中的调式问题，要走自己的路。这路怎么走？真是煞费周章。最近他老人家又一次提点我和帮助我清理出一些头绪来，才引出这篇文章来。

首先，让我们回顾一下我国五声音阶发生、发展的简单历史，也许是有益的。

早在春秋战国时代，正是“百家争鸣”的年代，立论辨析比较大胆，又重视科学性，留下的结论，比较集中、简明、科学。如管仲（约公元前730—公元前645年）的《地员篇》提出的“三分损益”法，先益后损而求得的5 6 1 2 3 [5]五正音，“宫音”黄钟为主，并在中声部，是根据“人的声带”正常能发出的中音为基础而出发的。为此，这个音阶排列法，至今仍通用全国

这五正音是怎样产生的呢？它的具体算法，我们通过学习缪天瑞教授的《律学》有关章节得知：设一根弦，弦长为81（即《地员篇》所说的：先主一而三之，四开以合九九），将宫音81分成三份，每份27，“益一”就是四个27，得108是为徵音；将徵音分为三份，每份36，“损一”就是只余两份合72是为商音；将商音分为三份，每份34，“益一”就是四个34，得96是为羽音；将羽音分为三份，每份32，“损一”就是只余两份合64是为角音。五正音由是产生。兹列表如下：

相生次序	[丑]	[卯]	[子]	[寅]	[辰]
调 式	徵	羽	宫	商	角
律 数	108	96	81	72	64

（徵音音高相当于今之c'）

到了吕氏春秋及汉之司马迁的三分损益法，则以先损后益开始，并发展为十二律，以黄钟为底音，以致全部音律提高四度，虽理论上似合乎“调的基音在下”形成世界体制。但在创作上和演唱上都不利（因底音太高的缘故）。但国外可以用转调调节音高。黄钟音在汉、清代经测试与国际标准音高 $A'=440\text{Hz}$ 计，则黄钟与 $[F]$ 音靠近。为此与世界合流则 F 调是我国传统主要调（ $C-[F]-c$ ）亦是群众歌曲常用之调。

这里顺便提一提先损后益所产生的五正音次序和律数表：

相生次序	[子]	[寅]	[辰]	[丑]	[卯]
调 式	宫	商	角	徵	羽
律 数	81	72	64	54	48

（宫音音高相当于今之 F' ）

（前面两个表，前一个是“五声徵调式”，后一个是“五声宫调式。”）

从音阶上说，古时已有“雅乐音阶” $5\ 6\ [7]\ 1\ 2\ 3\ [4]\ 5$ （含两个变音）。“清乐音阶” $5\ 6\ [7]\ 1\ 2\ 3\ [4]\ 5$ （含一变一和，4即是‘和’）。“燕乐音阶” $5\ [6]\ 7\ 1\ 2\ [3]\ 4\ 5$ （五声正音，无变音）。三个音阶、音律、排列有异，音乐旋律已很有特色，再加上每正音又有五个调式，音色特点更多，实为西乐只有大、小调两种丰富得多。

这段时间对音名、阶名、调式运用很简明，有逻辑性。至今在各地民间音乐中流传着。当然也包括我们地区。粤剧音乐自然亦受其影响。

宋代以来，民间专业艺人渐多，说唱音乐、戏曲等也开始发展，各专业艺人利用其嗓音特点，定调就复杂起来；有的则以标新立异以显示技能，取得名望，造成乐制、音律的杂乱，糟粕与精华难分，而文人间自由争鸣的风气不振，对当时民间流传纷乱的音乐艺术，也不予作科学分析，辨明是非，只是就事论事就著书立说，使我们后辈看了他们的著述，不知其内在规律之所在。回过来面对现今社会流行的传统音乐，却没有这么多杂乱的形式。尤其粤乐在二、三十年代时有很大的成果。但也有出现如“精神音乐”的误区。

事物发展的规律： $[1]$ 简（原始） $[2]$ 繁（发展） $[3]$ 简（经专家整理研究，去腐求精，发现其内在核心、规律，并作出科学性的结论，并返回民间。） $[4]$

繁(民间从理性认识中,再进行创造,不断出新,亦不断出现误区,由简又回到繁)。

[5] 简(专家又进一步重复研究工作,补充新的成果,再予以归纳为理性认识,回归于人民。)如此反复对一切事物的认识、行动、质量的提高。不断的发展、提高,人类就向高度的文明前进。

在我们回到本文的正题之前,有几点要说明一下:1、下面所举例子都是按原工尺谱记名直译为简谱的;2、原本很多谱例都没有注明音高的,演唱者根据自己的情况作移调处理,调高的转移并不影响原调式主音,调性也无改变。故本文只按原工尺记谱的固定唱名来探讨,亦不注明调高,尤其对牌子曲和一些古曲。而梆、簧声腔按现行的音高加以标记。3、工尺谱已有很长的历史,唐代以前就有了。唐代虽有“旋相为宫”学说并产生闻名的二十八调,但实际应用的很少,而被“笛色”(工尺谱)所取代。所记谱的曲牌并以固定唱名法去探索。

A、宫调式

第一形态(基本形态): D0 宫调式(注:此处宫音是把秦汉时的宫音底音 $1 = c'$ 下调四度为 $1 = c'$, 并以音列中的首个音 D0 来冠称本调式)

宫	商	角	徵	羽
1	2	3	5	6

这一调式在粤剧梆子中尤其是小武所常用,亦为武生(指“六柱制”中的武生)所常用。

例1、《表忠》杜君厚唱(小武) $1 = c'$

[滚花](自由拍)

5 3 6 3 5 5 5 6 6 2— 5 3 2 2—4 3 5 (2 1 4 3 5) 2 2 6 6 5

你刘芳 我洞悉你的奸谋 已是无穷 愤恨, 还来惺惺作

5— -6 2 3 3 5 5 1—

态 分明是自欺欺人。

[慢板] 4/4 (简化谱)

6 5 5 6 | 3 5 6 5 3 | (35 36 12 3) | 2 3 6 6 3 5 | 6 3 2 (35 |

可笑我 杜君厚, 不辨忠奸被你虚名

2) $\widehat{2.3} 1 | 5 (\underline{53} \underline{23} 5) | 5 \widehat{12} 3 (2 3) | 2 3 \widehat{62} 1 | (\underline{61} \underline{65} \underline{32} 1) \underline{1} \underline{3} |$
 蒙 混。 错 认 你 是 忠 良 还 望
 $5 1 \underline{53} \underline{53} | 2 \widehat{1} 3 \widehat{5} (\underline{3|5}) 5 \widehat{532} | 3. \underline{2} \underline{1} (\underline{2} \underline{12} \underline{1}) |$
 相 逢 有 日 表 我 敬 慕 之 心。

唱这一调式的声腔，称为大喉、霸腔，如《凤仪亭》中的吕布，《平贵别窑》中的薛平贵都如是。为了显出“霸”气，则常用5、6两个较高的音，俗称“五六指”。但有时要用到羽的转位音6，使其在旋律中产生强弱、高低对比的效果。在这一调式中，大三度角音是明确调性的支持音，自古皆然。转位的6音却也是宫音下方小三度支持音。但是也有不需用“五六指”而创造出一个威风凛凛的英雄形象。

例2、《赵子龙催归》赵子龙唱（小武）戏棚官话唱

[包槌滚花]（自由拍）

$(3 \ 5 \ 2 \ 3 \ 1) \ 5 \ 5 \ 1 \ (5 \ 5 \ 1) \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 3 \ 3 \ 2 \ (3 \ 6 \ 1 \ 3 \ 2)$
 俺赵云 今日 肩上 负上了 千斤担，
 $5 \ 3 \ 5 \ 3 \ \widehat{12} \ 3 \ (5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 12 \ 3) \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 1 \ \widehat{23} \ 1 \ (3 \ 5 \ 2 \ 3 \ 1) \text{---}$
 保得主公前 去 保得主公回 还。
 $5 \ 3 \ 5 \ 1 \ 3 \ 3 \ 5 \ 1 \ (5 \ 1 \ 3 \ 35 \ 1) \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 1 \ 2 \ \widehat{3} \ 2 \ (3 \ 6 \ 1 \ 3 \ 2)$
 今日甘露寺看新郎， 不是交锋和打仗，
 $1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 3 \ \widehat{2} \ \widehat{1} \ 2 \ 3 \ (1 \ 2 \ 3) \ 1 \ 3 \ 5 \ 5 \ 5 \ 2 \ 1$
 为什么许多人马 埋伏在东西两廊。

赵云在驰骋沙场上时，是一员猛将，在长坂坡使曹军闻风丧胆，此次以客人身份，保护刘备到东吴过江招亲，应是内刚外柔，因而在创腔上没有必要用太高亢的声腔。可见前辈艺人是独具匠心，如此在声腔方面创造角色，不落俗套。

让我们再欣赏一段武生的唱段：

例3、《肖何月下追韩信》肖何唱（武生）戏棚官话唱

[滚花]（自由拍）

$(3 \ 5 \ 2 \ 3 \ 1) \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ \widehat{5} \text{---} 3 \ 3 \ (3 \ 6 \ 1 \ 2 \ 3) \ 3 \ 6 \ 3 \ \widehat{27} \ \widehat{61} \ 2 \text{---} 5 \ 1 \ 1$
 闻听韩信他 去了。 不由俺肖何 心内焦。

[直转爽中板]2/4（简化谱）

6 | 0 2 | 5 3 | 0 3 | 0 3 | 13 2 | 0 3 | 0 3 | 61 2 | 0 2 |
 头 戴 金 冠 乌 纱 帽, 双 手 撩 起 锦
 0 6 | 62 1 | 0 3 | 0 3 | 27 6 | 03 6 | 0 1 | 23 2 | 0 6 | 0 3 | 5 6 |
 罗 袍。 三 番 上 朝 将 韩 信 保, 大 王 不 用
 0 2 | 0 7 | 62 1 | 0 3 3 | 2 3 0 | 5 6 | 0 3 | 0 1 | 23 2 |
 为 那 条? 此 番 若 把 韩 信 追 得 到,
 0 5 | 0 2 | 5 6 | 0 2 | 0 7 | 6 2 1 | 0 3 | 2 2 0 | 5 6 |
 同 心 合 力 保 汉 朝。 倘 若 是 韩 信
 0 3 | 0 1 | 23 2 | 0 1 | 0 2 | 5 4 3 |
 追 不 到, 万 里 江 山
 [转滚花] 5 3 0 1 1——(3 5 2 3 1) 3 3 6 6—2 1 2——
 一 旦 抛。 急 急 忙 忙 往 前 跑。 —
 (3 6 1 3 2) 1 23 4 3——6 2 2 6—61 23 1——|
 快 马 加 鞭 寻 找 英 豪。 —————

肖何毕竟年纪大了,因此在声腔的运用上,只能用下行音了,即从5 6两音转位而来的5 6,以5这下属音构成新的音阶排列:3 [4] 5 6 [7] 1 2 3。3及6作为5的支持音,6音又是宫音的支持音,于是与宫主调式连为一体,这是一种很聪明的创造。此段声腔还运用传统艺术技巧,以字多声少的手法,处理角色在当时的戏剧情景中那种焦急的心情。该两个偏音没有作正音用,仍只作装饰音用。这种声腔就是所谓[古老中板];生、旦喉同样适用,而且沿用至今。这样的例子,俯拾即是,恕不列举。

所谓调式功能,没有支持音无法明确其调性,而支持音有赖于主音而存在,它是主音的卫星音,故亦称调性音。换句话说,调性指宫音在某个音上。而调式应在一个调性中,因不同音律作终止音而已,调性是不变的。支持音对旋律的进行,起着制约作用。一般地说,旋律大多在主音前后作三至五度回旋,不会跑得太远,这与我们地方方言有关:我们广州音的发音,最低的阳平声是5,变音为3,最高的阴平声是2,变音为3;粤乐乐语的组成,多在五度以内,由于没有偏音的发声,所以围绕主音好如5、2、1而开展的回旋音型,都不会有太大的跨度。所以不论跑多远,都要由支持音“引导”回到出发的主音上去作收束的。调式其他各音,

是协和音程的都会参加到旋律的创作中去。主音与其他各音都处于“五度协和中心音”之内。

粤剧最早期的声腔高、昆牌子，其间属于宫调式的经过改变音高而成为可演唱的曲牌，有很多未经改变音高的或难以改变的，就留做演奏牌子(包括其他调式的)仅派作衬托场景用了。

第二形态: SOL 宫调式(实际上以徵为宫，即我们所称的反线。音高改变而调式主音未变。如反线中板是。其调式仍是宫调式。)

在未介绍本调式之前，是否应探讨一下粤剧中的反线的来历？我们不妨看看五声宫调式曾经有过的变化。原来粤剧在应用基本形态的五声 DO 宫调式的同时，也应用带有两个变音的五声宫调式的，即在角音之后，有一个[清角]即 4 音，在羽音之后，有一个[变宫]即 7 音。这两个偏音，经常被用作装饰音。并非所有梆子腔用单纯的 DO 宫调式的五声的。先辈们在创腔时发现用两个偏音来装饰旋律，比较动听，实际上用后者比用前者更普遍。于是发展成为五声性的七声音阶。[反线]就是这一音阶的转调，由 1=c' 转为 1=G。看下面的变化表：

原正线声名	宫	商	角	[清角]	徵	羽	[变宫]
原正线唱名	DO	RE	MI	[FA]	SOL	LA	[SI]
原正线音名	1	2	3	[4]	5	6	[7]
转反线声名	徵	羽	变宫	[宫]	商	角	[清角]
转反线唱名	DO	RE	MI	[FA]	SOL	LA	[SI]
转反线音名	1	2	3	[4]	5	6	[7]

转调以后，即把原唱 SOL 音的徵改唱 DO 音。以“线”而论，DO 宫调式一般称为“正线”(即常用的“合尺线”。但从前梆子腔的主要伴奏乐器如二弦，多用调高一个大二度的“士工线”来伴奏，这不过是一种伴奏方式的变换，并不意味着调、调式、或调性的转换)，今叫 1=c' 的就是。DO 宫调式以上四下五度转调时，称为“反线”今称 1=G 的就是。这是大众所熟知的。[宫]唱成[4]与[清角]唱成[7]，就成为新调的装饰音了。音阶排列中把原来的偏音[清角]成了正音，[宫]反而成了偏音，这个变化是由于七声音阶的应用，能够使[徵、羽、变宫]与[宫、商、角]对等换下，而成本调式的。是以本调式属于宫调式“旗下”。转调后因用固定唱名法演唱，

所以只是调高变了，调式主音和调性都未变。让我们看一段唱例就清楚了。

例 4、《平贵别窑》薛平贵唱(小武)

[反线中板] 2/4 (简化谱)

(0356 $\dot{1}$ 5 | 556 56[4] | 323 1) |

05 5[4]5 | (5[4]5) 5. [4] | 3 21[7]2 1(21[7]2|1) 1 5 | [4]3[4]5 3

我 见 娇 妻 情深 义 重

5 3 6 5 | 3[7]65 35356 $\dot{1}$ | 50 6[7]6 | 5. 532 1(5[4]32 | 1) 35 2612 |

我亦不禁 热 泪 盈 眶。 论

3 0 62[4]3 | 2 (62[4]3|2) 6 5 | 16 $\dot{1}$ 2 5 3 2 | 1236[4]3 2 36[4]3 |

此 行， 慷慨从 戎本属是 男 儿

20 5 $\dot{1}$ 65 35 62[7]6 | 5(5 $\dot{1}$ 65 35 62[7]6 | 5) 1 2 1 1326 1 |

志 壮。 我敬你素

(13261) 32121[7]6 | 5(32 12321[7]6|5) 212 | 6 $\dot{1}$ 65 3 3 6 |

安 贫， 能 守 份， 十分

665 3.56 $\dot{1}$ | 5 5 1[4]532 | 1 ~

恩 义 难 忘。

[反线中板] 的发展，大抵产生于从戏棚官话演唱过渡到用广州方言演唱的时代。这是粤剧音乐富有创造性的标志。

另一种情况是：原牌子曲定调都很高，如《天姬送子》第一曲[出队子] 原宫音调高为 1=c"，实难于演唱，改为徵的转位 SOL 定调为 1=c'，成为新调 SOL 宫调式。见下面的变化表：

原调声名	宫	商	角	徵	羽
原调唱名	DO	RE	MI	SOL	LA
原调音高	C"	D"	E"	G"	E"
原调音名	1	2	3	5	6
新调声名	徵	羽	变宫	商	角
新调唱名	DO	RE	MI	SOL	LA
新调音高	C'	D'	E'	G'	A'
新调音名	1	2	3	5	6

例 5、[出队子]

4/4 中快 仙姬

原调 $\dot{3} \dot{2} | 5 - \dot{3} \dot{2} | 5 - \dot{3} \dot{2} | 7 \dot{2} \underline{\dot{7} \dot{2}} \underline{\dot{7} 6} | 5 \underline{\dot{7} \dot{2}} \underline{\dot{6} \dot{7}} 5 |$

新调 $\underline{6} 5 | 1 - \underline{6} 5 | 1 - \underline{6} 5 | 3 5 \underline{35} \underline{32} | 1 \underline{35} \underline{23} 1 |$

麟 儿 驾 瑞, 驾 雾 腾 云

原调 $0 \underline{6 - 53} | 2 - \underline{32} \underline{35} | 3 7 - 6 | 5 0 \underline{35} \underline{32} | 7 0$

新调 $0 \underline{2 - 16} | 5 - \underline{65} \underline{61} | 5 3 - 2 | 1 0 \underline{61} \underline{65} | 3 0$

下 玉

池。皇 都

原调 $\underline{35} \underline{32} | 7 \dot{2} \underline{\dot{7} \dot{2}} \underline{\dot{7} 6} | 5 \underline{\dot{7} \dot{2}} \underline{\dot{6} \dot{7}} 5 | 0 6 - \underline{53} | 2 - \underline{32} \underline{35} |$

新调 $\underline{61} \underline{65} | 3 5 \underline{35} \underline{32} | 1 \underline{35} \underline{23} 1 | 0 2 - \underline{16} | 5 - \underline{65} \underline{61} |$

市 上等他 会, 付 与 孩 儿

原调 $3 \underline{7 - 6} | 5 \underline{65} 3 5 | 3 2 - 3 | 5 \underline{65} 3 5 | 6 \underline{2 \dot{7} 6} | 5 0 |$

新调 $\underline{6} 3 - 2 | 1 \underline{21} \underline{6} 1 | \underline{6} 5 - 6 | 1 \underline{21} \underline{6} 1 | 2 5 3 2 | 1 0 |$

继后 基, 父子 相逢 时, 喜笑 眉 舒。

戏曲中七声音阶与五声音阶并用, 是不乏前例的, 如《天姬送子》就是南(五声音阶)北(七声音阶)合套的套曲。两者合用, 自古皆然。SOL 宫调式是可以成立的。由此引出下面的 FA 宫调式来。

第三形态: FA 宫调式

这 FA 宫调式的音阶排列:

声 名	清角	徵	羽	宫	商
原 唱 名	FA	SOL	LA	DO	RE
原 音 高	F'	G'	A'	C''	D''
原 音 名	4	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$
变 唱 名	DO	RE	MI	SOL	LA
变 音 高	C'	D'	E'	G'	A'
变 音 名	1	2	3	5	6

换句话说就是以[清角]为宫。即以[清角、徵、羽]的大三度换下[宫、商、角]大三度而成本调式。

例 6、[转调货郎儿] 之[五转] 4/4 (由第 19 节起)

0 $\hat{6}\hat{1}$ 2 $\hat{2}\hat{1}\hat{2}$ | 5 2 $\hat{4}\hat{5}$ $\hat{4}\hat{3}\hat{2}$ | 5 $\hat{5}\hat{6}$ $\hat{1}\hat{4}$ 0 | $\hat{1}\hat{1}$ $\hat{2}\hat{1}\hat{7}$ $\hat{6}\hat{5}$ 6 $\hat{5}\hat{6}$ | $\hat{1}$ $\hat{7}\hat{6}$ $\hat{5}\hat{3}$ $\hat{2}\hat{1}$ |
 0 $\hat{3}\hat{5}$ 6 $\hat{6}\hat{5}\hat{6}$ | 2 6 $\hat{1}\hat{2}$ $\hat{1}\hat{7}\hat{6}$ | 2 $\hat{2}\hat{3}$ $\hat{5}\hat{1}$ 0 | 5 $\hat{6}\hat{5}\hat{4}$ $\hat{3}\hat{2}$ 3 $\hat{2}\hat{3}$ | 5 $\hat{4}\hat{3}$ $\hat{2}\hat{7}$ $\hat{6}\hat{1}$ |
 恰 便 似 明 月 下 冷 冷 清 梵, 恰 便 似 缙 岭 上
 $\hat{1}$ $\hat{0}\hat{2}\hat{5}$ $\hat{3}\hat{2}$ $\hat{1}\hat{2}$ | $\hat{1}$ - 6 $\hat{2}$ $\hat{2}\hat{1}$ | 5 $\hat{1}$ $\hat{1}\hat{7}$ $\hat{6}\hat{5}$ | 0 $\hat{1}$ $\hat{6}\hat{5}$ $\hat{5}\hat{6}$ $\hat{5}\hat{4}$ | 3 - 5 6 $\hat{5}\hat{6}$ |
 5 $\hat{0}\hat{6}\hat{2}$ $\hat{7}\hat{6}$ $\hat{5}\hat{6}$ | 5 - 3 6 $\hat{6}\hat{5}$ | 2 5 $\hat{5}\hat{4}$ $\hat{3}\hat{2}$ | 0 $\hat{5}$ $\hat{3}\hat{2}$ $\hat{2}\hat{3}$ $\hat{2}\hat{1}$ | 7 - 2 3 $\hat{2}\hat{3}$ |
 鹤 唳 高 寒, 恰 便 似 步 虚 仙 佩 夜 珊 珊, 传 集 了
 $\hat{5}\hat{2}$ 3 $\hat{2}\hat{1}$ $\hat{7}\hat{1}\hat{2}$ | 7 $\hat{1}\hat{7}$ 6 5 | 2 $\hat{1}\hat{2}$ $\hat{4}\hat{3}$ $\hat{2}\hat{1}\hat{2}$ | 4 0 $\hat{5}$ $\hat{1}$ 6 $\hat{6}\hat{5}\hat{4}$ | 5 $\hat{5}\hat{4}$ 2 4 |
 $\hat{2}\hat{6}$ 7 $\hat{6}\hat{5}$ $\hat{4}\hat{5}\hat{6}$ | 4 $\hat{5}\hat{4}$ 3 2 | 6 $\hat{5}\hat{6}$ $\hat{1}\hat{7}$ $\hat{6}\hat{5}\hat{6}$ | 1 $\hat{0}\hat{2}$ 5 3 $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ | 2 $\hat{2}\hat{1}$ 6 $\hat{1}$ |
 梨 园 部, 教 坊 班 向 翠 盆 中 高 簇 拥 个
 $\hat{5}\hat{4}\hat{5}\hat{6}$ $\hat{1}$ 5 $\hat{5}\hat{4}\hat{3}$ | 5 6 $\hat{2}\hat{5}$ $\hat{4}\hat{3}\hat{1}$ | 2 4 - - |
 $\hat{2}\hat{1}\hat{2}\hat{3}$ 5 2 $\hat{2}\hat{1}\hat{7}$ | 2 3 $\hat{6}\hat{2}$ $\hat{1}\hat{7}\hat{5}$ | 6 $\hat{1}$ - - |
 美 貌 如 花 杨 玉 环。

昆曲原按古调黄钟宫即 FA 调(F 调)。因优人多以 C(林钟) 为宫, 因此说成 FA 调。民间艺人中有的师傅缺少古乐知识, 而以流行的林钟宫为主, 以固定唱名法而成为 FA 宫, 唱成清角。此例第一行是 FA 宫, 第二行是 DO 宫。两相对照。

上两例都是七声音阶。在梆、簧声腔中用七声音阶的情况极少, 常见的只是利用个偏音作装饰音或经过音而已。基本上是五声音阶。

宫调音阶中因由于 5 6 $\boxed{1}$ 2 3 5 6 宫音居中, 此五声正音, 正由于人类声带长短类同, 发音区高低也同, 而宫居中则[1] 其声最舒畅而明亮动听, 而为主音。低、高徵音均有缺点; [2] 人们易发高中低三音, 即阴平、阳平为四度五度音, 仄声则在四、五度间之故。F 名黄钟宫汉时测得为 346.7Hz, 清代测得 344.4Hz, 而国际标准 A=440Hz, 则 F 为 352Hz, 黄钟音为 F。正是 C $\boxed{F}$ c 人类歌声常用音。

也许由于在创腔时利用两个偏音作装饰音和经过音获得较佳音乐效果, 在此基础上发展成为中立音五声调式。这一创造性发展当在由戏棚官话演唱改为方言演唱以后的事。演唱方法的改变, 引发调式的创新, 是粤剧音乐改革的重要成果。下面我们将介绍这一成果。

第四形态：中立音五声宫调式

这一形态是在五声宫调式的基础上发展起来的，即将原来的两个偏音变成中立音。中立音的意思是它们独具的中立性，即它们可以作为正音那样参与旋律的创作。中立音的特点是：[1] 在音律上，它是四分三音程，如 7 音是介乎降 B 与原 B 之间，4 音介乎原 F 与升 F 之间。这是由于工尺谱原来的听觉训练造成的；如 合士 [乙] 上尺工 [凡] 六，[乙] 要唱低一点，[凡] 要唱高一点，使乙凡两音成纯五度音程，这是粤剧音乐最大特点之一。可不可以用降 B 与原 F 或原 B 与升 F 构成纯五度呢？不可以。因为这样会冲击五声正音原来的音律，造成混乱。一旦该两个中立音参与了旋律的创作，会造成不必要的某些不协和音。[2] 自采用国际音高 $A'=440\text{Hz}$ 以来，十分巧合的是粤剧音乐中的五声正音与国际音高极为相近，与地方方言的发音亦十分吻合。基于此，在旋律创作中，不可以因运用中立音而改变正音的音律而产生不协和音。

例 7、[椰子慢板板面]4/4

0 (061̣ 53561̣ 56[4]5323 | 13561̣ 535356 [4]53561̣ 56[4]5323 |
| 1. 61̣ 5. 6 [4]53 | 5. 65 [444]3 5[4]32 | 135 12[7]65 056[4]3
2351̣6532 | 16532 123532[7]2 6. [7]6123 1231̣) ||

此例很清楚看到这两个中立音在旋律中所起的作用不是仅仅作为经过音或装饰音，而是这悠扬而华彩的乐段中的组成部份。尤其是[凡]音的应用，在椰子中较为突出([乙]音则在二簧中较为突出)，原因大抵是[凡]属于宫调式中的[4] 6 1 的和音有关([乙]属于二簧徵调式中的 5 [7] 2 和音有关)之故欤？

板腔的[板面]（亦称引子或序）是该板腔的主导动机，是最具代表性的。就不多举唱例了。

至于用七声音阶的宫调式作的器乐曲，也属不少。就不在此讨论了。

B、商调式

第一形态：基本形态 RE 商调式

原序列	商	角	徵	羽	清宫
唱名	RE	MI	SOL	LA	DO

音 高	D'	E'	G'	E'	C''
音 名	2	3	5	6	$\dot{1}$

这一形态的例子是不容易找到，而《牌子曲集》中只能找到以工尺记谱以固定唱名法而没有标明调号的曲例，而且这些曲例调门却是很高而难于演唱的。只能把调门降低，按固定工尺唱名来唱。

例 8、[朱奴儿] 1/4 中快

0 | $\dot{1}$ 3 | $\underline{6}$ 5 | $\underline{3}$ $\dot{1}$ | 6 | $\underline{3}$ 2 | $\underline{3}$ 6 | $\underline{5}$ 3 | 2 | $\underline{3}$ 3 | $\dot{1}$ 6 |
 $\underline{5}$ 3 | 6 | $\underline{5}$ 6 | $\underline{3}$ 2 | 0 5 | $\underline{3}$ 2 | $\dot{1}$ 3 | 2 | $\dot{1}$ 3 | $\underline{6}$ 5 |
 $\underline{3}$ $\dot{1}$ | 6 ||

(后四小节是前头四小节主题的重复)

这里，调式主音商[2] 的支持音是大二度角[3] 音。

让我们再从古调中选一个例子。

例 9、《双飞蝴蝶》(古调) 4/4

$\underline{2.3}$ $\underline{5.6}$ [4]. $\underline{6}$ $\underline{535}$ | $\underline{2.5}$ $\underline{35}$ $\underline{3532}$ $\underline{1361}$ | $\underline{2.5}$ $\underline{3235}$ 2. $\underline{35}$ |
 $\underline{2.3}$ $\underline{5.6}$ [4]. $\underline{6}$ $\underline{535}$ | $\underline{2.5}$ $\underline{35}$ $\underline{3532}$ $\underline{1361}$ | $\underline{2.5}$ $\underline{3235}$ 2. $\underline{35}$ |
 $\underline{23}$ $\underline{232[7]}$ $\underline{6.1}$ $\underline{2123}$ | $\underline{1.3}$ $\underline{2123}$ $\underline{121}$ $\underline{135}$ | $\underline{23}$ $\underline{232[7]}$ $\underline{6.1}$ $\underline{2123}$ |
 $\underline{1.3}$ $\underline{2123}$ $\underline{121}$ $\underline{032}$ | $\underline{1.2}$ $\underline{3235}$ 2 $\underline{032}$ | $\underline{1.2}$ $\underline{3235}$ $\underline{23}$ $\underline{232[7]}$ |
 $\underline{61}$ $\underline{35}$ $\underline{6[7]}$ 6 | $\underline{1.2}$ $\underline{35}$ $\underline{3532}$ 1. [7] | $\underline{61}$ $\underline{6165}$ [4] $\underline{53}$ 5. [7] |
 $\underline{61}$ $\underline{6165}$ [4] $\underline{53}$ $\underline{5.3}$ | 2 $\underline{35}$ $\underline{3532}$ $\underline{1361}$ | $\underline{2.5}$ $\underline{3235}$ 2 - ||

这里的[7]、[4]两音是四分三音程，是为了保持纯五度。乐曲中把这两个音放在弱拍和装饰上，却不是起中立音作用，而保持其五声商调式的基本形态。换句话说，那时候这两个音仍作为五声商调式中的偏音，尚未“进入”中立音的“角色”。

从这个例子中可以看出主音商音[2] 的支持音是3和下方纯四度的6。此曲具有古调那种每乐句皆重复的传统技法。只是第13小节有点变化。全曲十分流畅，易记易学，深受粤人欢迎。

第二形态:LA 商调式

这一调式实际上是RE 商调式的上五下四度转调。如果说RE 商调式就是D调的话，转调后的LA 商调式就是降B调了。让我们先看一首牌子曲。这是一首没有标明音高而只按工尺谱固定唱名的牌子曲。

例 10、[阴告] 2/4

(自由拍) (第一段) 6 7 6——|2/4 $\dot{2}$ 5 | 6 $\dot{7}\dot{3}$ | $\dot{2}.\dot{7}$ | $\dot{6}\dot{5}$ $\dot{3}\dot{2}$ |
 $\dot{5}.\dot{7}$ $\dot{6}\dot{7}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{5}\dot{3}$ | 2 - | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{5}\dot{3}$ | $\dot{2}\dot{6}$ $\dot{7}\dot{6}$ | $\dot{6}.\dot{3}$ | $\dot{2}\dot{6}$ $\dot{5}\dot{6}$ |
 $\dot{7}\dot{5}$ 6 | $\dot{7}\dot{2}$ $\dot{7}\dot{6}$ | $\dot{5}\dot{4}$ 3 ||

此处出现这样的排列:[羽、变宫、商、角、徵]。把变宫作为五声正音,只能发生于七声音阶,羽与变宫的音程是全音程,宫音在曲中不出现,就成为这样的音列,我们管叫它为 LA 商调式。

若演唱者认为线口太高而改唱 RE 商调式的“反线”(如 RE 商调式定为 D 调的话,则其“反线”是降 B 调),则例 10 可唱成:

例 11、[反线][阴告]

(自由拍) 2 3 2——|2/4 5 1 | 2 $\underline{36}$ | $\underline{5.3}$ | $\underline{21}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ | $\underline{1.3}$ $\underline{23}$ |
 $\underline{1}$ $\underline{1}$ $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ | $\dot{5}$ - | $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\underline{2.6}$ | $\underline{\dot{5}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{3}\dot{1}}$ 2 |
 $\underline{3\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{7}}$ $\dot{6}$ ||

调高改变了,调式主音没有变,调性也没有变。

C、角调式

第一形态:基本形态 MI 角调式

原序列	角	徵	羽	清宫	清商
原调高	E'	G'	A'	C''	D''
原唱名	MI	SOL	LA	DO	RE
原音名	3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$

例 12、[斑竹马] 之(俺中华) 起 4/4 中快

0 $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ | 3 - - - | $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ 3 - | $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ 3 - | 3 6 5 - | 1. $\underline{2}$ 3 3 |
 俺中 华, 俺待要 起雄师, 立邦基, 吞着吴疆,
 1. $\underline{2}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ 3 | 0 6 5 6 | $\dot{2}$ 3 $\dot{1}$ - | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ 4 | 3 - - 2 | 3 - - 2 |
 扶着邦家, 本待要 称孤 道 寡 道寡 道
 3 - - - | 3 6 5 - | $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ 3 6 | $\dot{5}$ 6 5 6 | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ 4 |
 寡。 打那苏 饮着口如麻, 故袈袈 击 鼓 毘