

# 漫谈琼剧唱腔音乐

潘家修 编著

海南大学  
图书馆存阅

潘家修赠

2006年3月22日

# 前 言

这本小册子，是我多年来学习琼剧唱腔音乐的心得体会，现把它編集打印成册，权当抛砖引玉吧！

在这本小册中，我尝试论述琼剧唱腔音乐的调高；分析琼剧唱腔音乐的调式；探讨琼剧唱腔音乐的特点；议论琼剧唱腔音乐的发展；在《张文秀》和《楼台会》两段谱例中，运用减五度进行，表现王三姐和祝英台各自的内心的疾苦。

我是一个无学位、无职称，普普通通的音乐工作者，本册子中之言，只是我为讨论琼剧唱腔音乐而争鸣的，直言不讳的浅见，不敢自吹它具有很高的学术价值，更不敢自封它是琼剧唱腔音乐的基本原则。

《琼剧唱腔介绍》（何甲、符乐、谢锡光编著，1962年5月，广东琼剧院油印，1963年10月，收入《广东戏曲艺术研究资料》第二辑，1964年，海南琼剧学校翻印），以下简称为《介绍》。它是我学习琼剧唱腔音乐的主要资料之一。

因此，本册子中的谱例，大部分<sup>选</sup>选自《介绍》一书。选用时，已把谱例中的音高记号，都改为简谱调号。并对其中少数谱例，进行点滴整理。

《介绍》书中的谱例，都没有写上演唱者和记谱者的姓名，所以，本册子中引用的谱例，也无法详明。

我自小喜爱音乐，勤奋好学，1951年，考入南方大学海南分校文工团，1953年，调到海南歌舞团，1957年，由广东省文化局指调，参加中国青年代表团艺术团，赴莫斯科参加第六届世界青年联欢节演出，1964年，调任海南琼剧学校音乐教师。

水平有限，欢迎指教！

编者：

二〇〇五年五月五日

# 目 录

|                   |    |
|-------------------|----|
| 琼剧唱腔音乐的音高改革·····  | 3  |
| 琼剧唱腔音乐中调式的运用····· | 11 |
| 对五种线的探讨·····      | 25 |
| 正音、偏音的可变性·····    | 28 |
| 关于增四度进行·····      | 30 |
| 关于特殊变化音·····      | 32 |
| 关于衬字、衬词的运用·····   | 34 |
| 关于简谱调号·····       | 38 |
| 关于正线、反线·····      | 40 |
| 琼剧唱腔音乐的分类·····    | 41 |
| 同心合力，为了谱曲更完善····· | 43 |
| 琼剧唱腔音乐谱例选·····    | 44 |

## 琼剧唱腔音乐的音高改革

1964 年，我从广东民族歌舞团调到海南琼剧学校，任音乐教师。到校后，发现表演班不少同学声音嘶哑，经调查研究，我认为，主要是由于唱腔音乐的定调音高太高所致。

当时的定调音高是：

苦板、哭板、叹板（这三种板腔的名称，以下连在一起出现时，为了书写方便，合并称为苦叹板），外线，使用 1=C 调号。

正线、内线，使用  $1=\text{bB}$  调号。

反线、高尖，使用 1=F 调号。

苦板、高尖，最高音唱到 $c^3$ 音。

例 1 1=C 苦板 《介绍》例 128

$$\overbrace{3-23}^2 \overbrace{76}^1 \overbrace{56}^3 \overbrace{33}^2 \overbrace{33}^2 \overbrace{3}^6 \overbrace{7656}^1 \overbrace{35}^2 = ||$$

听英      台      她把心话对我诉

例 2  $1=F$  (高尖) 中板 《介绍》例 21

$\underline{5} \underline{\dot{2}} \quad \underline{7} \underline{6} \mid \overbrace{5 \cdot \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \quad \underline{7} \underline{\dot{2}} \mid \underline{57} \quad \underline{67}} \mid \underline{\dot{2}} - \mid \underline{\dot{1}} \cdot \underline{\dot{2}} \mid \overbrace{\underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}}} \mid \underline{6} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{5} \mid$   
 常说 君命 臣 要随 林攀桂 手把 朝笏

$\overbrace{\underline{\dot{5}}\underline{\dot{2}}\underline{\dot{3}}\underline{\dot{2}}|\dot{1}-|\underline{\dot{1}}\cdot\underline{\dot{2}}\underline{\dot{3}}|\underline{\dot{2}}\underline{\dot{1}}\underline{\dot{6}}\underline{\dot{2}}|\underline{\dot{1}}\underline{\dot{7}}\underline{\dot{6}}\underline{\dot{1}}|\underline{\dot{2}}-||}$   
 见 君王

以上两例中，最高音是C<sup>3</sup>音，这种音高，属男、女高音类型的演员，可以适应，不过，其中也只有一部分人能唱好，另一部分人却是应付着唱，因为他们的声带承受力，已达到极限。

不属男、女高音类型的演员，演唱起来，就勉强，就吃力了。他们之中，一部分人便降低八度来唱，那些不降低八度来唱的，其中一些人由于声带超负荷，唱多了，造成声带过度疲劳，日子久了，积劳成疾，造成声音嘶哑。

查明造成声音嘶哑的原因，我便向校领导提出改革唱腔音乐定调音高的建议，这一建议，得到区英等领导同意。

为了更好地进行音高改革，我拜访了一些琼剧老艺人，也查阅了一些声乐资料。声乐演员中，有男、女高音，男、女中音，男、女低音等不同声带条件的区分，他们所演唱的旋律的音高，都是适合自己的声带条件的。可是，戏曲演员中，虽然也有不同的声

带条件的区分，却要演唱同一种音高的旋律。

因此，唱腔音乐的音高改革，既要照顾属男、女高音类型的演员，也要为属男、女中音，男、女低音类型的演员着想。不过，也很难做到人人满意。

经过反复考虑，我认为：应从多数演员的角度出发，同时，尽可能照顾少数演员。于是，决定参照群众歌曲中常用的定调音高来进行音高改革。

苦叹板，外线，原来使用  $1=C$  调号，改为  $1=A$  调号。正线，内线，原来使用  $1=bB$  调号，改为  $1=G$  调号。反线，高尖，原来使用  $1=F$  调号，改为  $1=D$  调号。因此，定调音高降低  $1\frac{1}{2}$  全音，把最高音  $c^3$  音降为  $a^2$  音。

音高改革后，许多同学演唱起来，感到舒服多了。不过，属男、女高音类型的同学，演唱反线的低音部分，感到乐音偏低，音响效果不理想。

例 3  $1=D$

反线

《介绍》例 63

$\overbrace{665} \overbrace{3253} | 5- | \underline{5} \underline{2} \quad \overbrace{23} \overbrace{5} | 6- | \overbrace{665} \overbrace{3253} | 5- | \overbrace{23} \overbrace{5} \underline{1} | \underline{6} \underline{5} \cdot | \overbrace{23432121} | 2- ||$

莫 非 是 功 名 不 就 落 落 他 乡 无 颜 回 见 你 妻 房

是的，上例第七小节以后的乐音是偏低一点，尤其是第八小节中的  $\underline{6}$  音，即  $b$  音，更是明显偏低，属男、女高音类型的演员，演唱起来，音响效果是不够理想的。

因此，我曾写一篇文章（登载在 1990 年 12 月，海口市老人琼剧研究会编印的《琼剧研究资料》第二辑中），建议使用换音来解决，即把  $\underline{6}$  ( $b$ ) 音换为  $1$  ( $d^1$ ) 或  $2$  ( $e^1$ ) 音。

我想，一种改革，很难做到一次就完美无缺，就成功。因为它还需解决方方面面的矛盾，协调方方面面的关系，所以出现不理想的情况，这是必然的。

可是，有人却反对音高改革，她们不但恢复使用  $1=C$  等调号，最高音唱到  $c^3$  音，而且把某些演员演唱时，吐字不清，缺乏韵味，缺乏感情，说成是由于音高改革造成。对此，我认为有必要根据琼剧历史上的一些情况，再来议论琼剧唱腔音乐的音高改革。

琼剧老艺人李丽珍说：“听说，（琼剧的定调音高）原来是工字肚（即大唢呐全按孔，是工尺谱的工音），后来改为凡字肚（即大唢呐全按孔，是工尺谱的凡音）”。但是，工字肚中的旋律音高情况，为什么要改为凡字肚，他都不清楚。

为了弄清楚工字肚改为凡字肚的问题，我便多方查找琼剧唱腔音乐的资料，可是，在我所看到的资料中，都没有关于工字肚，凡字肚的陈述。

后来，我在 1998 年 12 月出版的《中国戏曲志，海南卷》，以下简称为《海南卷》，书中第 48 页“大事年表”部分，记有“1980 年 7 月，由苏炎娣牵头，周庆辉、张拔山、

洪流、莫茂彬等组成的《琼剧唱腔音乐研究》编写组，完成该书初稿。《琼剧唱腔音乐研究》，全书约十万字。着重介绍琼剧唱腔音乐的源流关系及其发展；论述琼剧唱腔音乐的结构和特点；琼剧唱腔音乐的板式和曲调的基本原则；乐队的组织形式，乐器的种类、性能及其伴奏技法等”。

根据以上的陈述，《琼剧唱腔音乐研究》，可以说是一部难得的，全面论述琼剧唱腔音乐，理论性很强的书。

我想，《琼剧唱腔音乐研究》，将会帮我解答关于工字肚的种种疑问。于是，抱着很大的希望到处寻觅此书，可是，遍寻却找不到真本，而且在《海南卷》，书中 548 页“报刊专著”部分，列举出有关琼剧唱腔音乐的许多书名，可是，《琼剧唱腔音乐研究》这本书，却榜上无名。因为，“只见广告不见货”，使我大失所望，百思不解。

以前，琼剧乐队对演员的演唱进行伴奏，没有曲谱，只是凭着自己的伴奏经验，演员怎样唱，便跟着怎样奏。其曲谱是记在心里，不是记在纸上。演奏过场音乐，才有曲谱，使用工尺谱记写。现在，对演员的演唱进行伴奏，也有曲谱，使用简谱记写。

简谱和工尺谱中的音符，都没有固定的音高，简谱是通过调号，即唱名  $1=$  音名，确定音高。 $1$  亦称为  $1$  音。例如： $1=C$ ， $1$  音便是  $C$  音名的音高， $1=D$ ， $1$  音便是  $D$  音名的音高。只有音名的音高，才是准确的、固定的。

有人把调号称为调，可是音乐中，有调高的调，也有调式的调。而调号指的是调高，很明确。那么，调指的是调高或是调式？不明确，所以把调号称为调不够确切。

工尺谱没有音名，便用大哨呐全按孔的音，亦称筒音，确定音高。相对来说，筒音的音高是比较稳定的。那么，把筒音定为工音，便叫做工字肚，定为凡音，便叫做凡字肚，定为合音，便叫做合字肚。

但是，筒音并不能说明准确的音高，它必须以音名为依据，才能说明工字肚，凡字肚，合字肚的准确音高。不过，筒音中的音名，却只能说明工尺谱中的旋律音高，不能说明简谱中的旋律音高，只有调号才能说明简谱中的旋律音高。只有音名，并不是调号。

那么，要通过筒音来了解简谱中的旋律音高，首先要了解工尺谱与简谱的关系，然后了解筒音与调号的关系，以调号来说明简谱中的旋律音高。

工尺谱与简谱的关系是：

简谱中的  $1、2、3、4、5、6、7$  七个音，等于工尺谱中的上、尺、工、凡、合或六、四或五、一或乙七个音，它们的音高次序和音高关系（即全音、半音关系）完全相同。

## 筒音与调号的关系是:

《海南唢呐演奏法》(郭艺南编), 已认定大唢呐的筒音, 是 F 音名的音高。

那么, 工字肚的工音, 便是简谱的 3 音, 3 音是 F 音名的音高, 1 音便是  $^bD$  音名的音高, 所以筒音定为工音, 便是  $1=^bD$  调号中的 3 音。余类推。

总之, 工字肚的工音, 凡字肚的凡音, 合字肚的合音, 都是 F 音名的音高。

$1=^bD$  调号中的 3 音,  $1=C$  调号中的 4 音,  $1=^bB$  调号中的 5 音, 也都是 F 音名的音高。

根据以上的分析, 那么, 李丽珍所说的, 把工字肚改为凡字肚, 就是把筒音由 3 音改为 4 音, 也就是把  $1=^bD$  改为  $1=C$ , 把定调音高降低半音。

那么, 只要通过  $1=^bD$  和  $1=C$  两种调号的谱例, 互相对照, 既可知道工字肚的旋律音高, 也可知道为什么要把工字肚改为凡字肚。

于是, 我便查找琼剧唱腔音乐中的  $1=^bD$  和  $1=C$  两种调号的谱例, 可是,  $1=^bD$  的谱例, 一例也没有找到。没有  $1=^bD$  的谱例, 就没有直接的证据。想来想去, 我只好从  $1=C$  的谱例中, 找简接的证据。

### 例 4 $1=C$

苦板

《介绍》例 105

$(\hat{3}-\underline{22} \underline{23} \underline{52} \underline{76} \hat{1}-)$   $\underline{6} \underline{1} \underline{3} \underline{23} \underline{1\cdot2} \underline{3523} \hat{5}-$   $\underline{3} \underline{3} \underline{2\cdot3} \underline{5-1} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3-} (2765)$   
堂前受大 刑 天大冤 屈无处  
 $\underline{2767^2} \underline{\hat{2}}-||$

伸

### 例 5 $1=C$

哭板

《介绍》例 110

$\underline{5} \underline{3} \underline{231} | \underline{\hat{6}5} \underline{\hat{3}2} | \underline{1\cdot2} \underline{35} | \underline{3523} \underline{5} | (\underline{55} \underline{35} | \underline{3523} \underline{5\cdot5} | \underline{3523} \underline{5}) |$   
旷代忠臣 巨星 殒

$\underline{6} \underline{5} \underline{123} | \underline{32} \underline{3\cdot2} | \underline{1} \underline{2} \underline{32} | \underline{1271732} | 1-||$   
我丧 良师 泪 交 零

### 例 6 $1=C$

叹板

《介绍》例 117

$\underline{632} \underline{1} | \underline{1} \underline{\hat{6}1\hat{6}} | \underline{2312} \underline{3} | (\underline{3212} \underline{3}) | \underline{235} \underline{36} | \underline{15} \underline{30} | \underline{34234\cdot6} | \underline{32123023} | \underline{1232} \underline{1} ||$   
我 我紫英 在道 衙坐坐 监牢

### 例 7 $1=^bB$

程途

《介绍》例 101

$\underline{5\ 5}\ \underline{5\ 6}\ |\ \overline{3\ 5\ 6\ 7}\ |\ 6-\dot{1}\ |\ \overline{5\cdot\ 6\ 4\cdot\ 3}\ |\ \overline{2\cdot\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3}\ |\ \overline{5\ 1\ 5\ 3}\ |\ \overline{2\ 1\ 2\ 1\ 2\ 3}\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\cdot\ ||$

树梢上百 鸟 歌 唱

例 8 1=F 中板 《介绍》例 26

$\underline{6\ 5\ 5\ 6}\ |\ \underline{2\ 3}\ 5\ 3\ |\ \underline{2\ 3}\ 5\cdot\ |\ \underline{6\ 3}\ \underline{3\ 2}\ |\ \overline{\dot{1}\cdot\ 2\ 3\ 2}\ |\ \dot{1}-\ |\ \overline{\dot{1}\cdot\ 2\ 3}\ |\ \underline{2\ 1}\ \underline{3\ 2}\ |\ 6\cdot\ \dot{1}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{6\ 1}\ |\ \underline{2}-\ ||$

愤恨如炽 焚 脏 腑 指日誓将 民 贼 除

以前，大唢呐虽然是琼剧唱腔音乐的定调乐器，但是，它只用未伴奏苦叹板，也伴奏程途中的部分旋律，不伴奏其他板腔。

因此，工字肚，凡字肚的定调音高，只用于苦叹板，不用于其他板腔。其他板腔的定调音高，有的比苦叹板的定调音高低一个全音，有的则低一个纯五度（见例 4、5、6、7、8），为什么存在这种情况，值得探讨。

各种定调音高的使用情况如下：

苦叹板使用 1=C 调号时（见例 4、5、6），那么，具有正线，内线音乐结构的板腔，便是使用 1= $\flat$ B 调号（见例 7）。具有反线，高尖音乐结构的板腔，便是使用 1=F 调号（见例 8）。只是具有外线音乐结构的板腔，使用与苦叹板相同的 1=C 调号。

苦叹板使用 1= $\flat$ D 调号时，那么，具有正线，内线音乐结构的板腔，便是使用 1=B 调号，具有反线，高尖音乐结构的板腔，便是用 1= $\sharp$ F 调号，只是具有外线音乐结构的板腔，使用与苦叹板相同的 1= $\flat$ D 调号。

根据以上所说，工字肚改为凡字肚，就是 1= $\flat$ D 调号改为 1=C 调号，那么，倒转过来，把例 4、5、6 的 1=C 调号改回 1= $\flat$ D 调号，这些谱例中的最高音  $a^2$  音，升高半音，便是  $\flat b^2$  音。

同样，把例 7 的与凡字肚相关的 1= $\flat$ B 调号改回与工字肚相关的 1=B 调号，谱例中的最高音  $a^2$  音，升高半音，也是  $\flat b^2$  音。

把例 8 的与凡字肚相关的 1=F 调号改回与工字肚相关的 1= $\sharp$ F 调号，谱例中的最高音  $a^2$  音，升高半音，也是  $\flat b^2$  音。

那么，例 4 至例 8，都说明原来的工字肚的旋律音高，最高音只是  $\flat b^2$  音。

$\flat b^2$  音，大家都能唱，而且，剧团经常在露天广场演出，演员演唱时，又没有扩音器未辅助，所以把调门定高一点，有助于使声音传送更远，利于座位较远的观众听清楚唱词。

所以说，老艺人原来选用工字肚的定调音高，是合理的，正确的。



琼剧老艺人谭飞飞说：“听说，以前有一位绰号叫做鸡蛋生的演员，唱得很高，很迎”。可是，高到什么音，他不清楚。

那么，鸡蛋生可说是：琼剧演员中，声音最高，高上天唤醒嫦娥，唱功最好，坐着唱也能吸引人，获奖最多的第一人。

因此，我只能根据现有的一些琼剧唱腔音乐的谱例，进行分析，推理，找工字肚改为凡字肚的答案。

例 2 是基本曲调扩展后, 由工字肚改为凡字肚的谱例, 那么, 倒转过来, 把谱例中与凡字肚相关的  $1=F$  调号, 改回与工字肚相关的  $1=\sharp F$  调号, 谱例中的  $c^3$  音, 升高半音, 便是  $d^3$  音。

再者，后面的例 9，仍旧使用与工字肚相关的 1=B 调号，旋律中的<sup>2</sup>音，就是<sup>b</sup>d<sup>3</sup>音

$$\overline{\underline{72} \cdot 7} \quad \overline{\underline{767}} \mid \overline{5 \cdot 43} \mid \overline{2 \cdot 3} \mid \overline{4323} \mid 5- \mid \overline{\underline{72} \cdot \underline{72}} \quad \overline{\underline{72} \cdot 6} \mid \overline{7 \cdot 6} \mid \overline{564} \mid 5- \parallel$$

根据例 4、5、6、7、8，说明琼剧唱腔音乐，在“基本曲调扩展”前，工字肚  $1=\flat D$  调号，以及与工字肚相关的  $1=B$  和  $1=\sharp F$  调号中的旋律音高，最高音只是  $\flat^2$  音。

<sup>b</sup>d<sup>3</sup>音，绝大多数演员都不能唱，可能只有极少数演员能唱，或者只有“声高醒嫦娥”的鸡蛋生能唱。

8

也带来新的矛盾，新的难题。既有利，也有弊，怎么办？

老艺人们权衡利弊后，便采取折衷的办法，一方面推广扩大音域的唱法，一方面想办法把 $\flat d^3$ 音降低，于是决定把工字肚改为凡字肚。

至于何时把工字肚改为凡字肚，没有资料，无法说明。据说，琼剧老艺人谭大春（1899—1971），曾对苦叹板进行变革，但是，如何变革，没有说明。

因为老艺人已把工字肚改为凡字肚，所以，在现有的琼剧唱腔音乐谱例中，我就无法找到工字肚  $1=\flat D$  调号的谱例。

不过，现有的琼剧唱腔音乐谱例中，还有使用与工字肚相关的  $1=B$  调号的谱例。这些谱例，虽然很少，却是工字肚留下的痕迹。

使用与工字肚相关的  $1=B$  调号的谱例有：

《介绍》书中的《张文秀》唱段和各种腔类唱腔，都使用  $1=B$  调号。

《琼剧传统唱腔选集》（张拔山选编），1998年10月，海南省文化艺术学校墨印，以下简称为《选集》，书中的《黄文板》，原记为  $5=\sharp F$ ，实是  $1=B$  调号。

《海南卷》书中的《桃李满园得春风》、《候门深锁幕帘垂》，也是  $1=B$  调号和  $1=B$  的等音调  $1=\flat C$  调号。

琼剧唱腔音乐旋律中的最高音，虽然已从 $\flat d^3$ 音降为 $c^3$ 音，但是， $c^3$ 音也只是适合少数属男、女高音类型的演员演唱，多数演员演唱起来，仍然很勉强，很吃力。

本来，还应该把凡字肚  $1=C$  调号，改为合字肚  $1=\flat B$  调号。那么，苦叹板使用  $1=\flat B$  调号，具有正线、内线音乐结构的板腔，便是使用  $1=\flat A$  调号，具有反线、高尖音乐结构的板腔，便是使用  $1=\flat E$  调号。只是具有外线音乐结构的板腔，使用与苦叹板相同的  $1=\flat B$  调号。

可是，剧团在露天广场演出，没有扩音器来辅助，使用  $1=\flat E$  调号来演唱反线的旋律，旋律中的低音部分，便传送不远，座位较远的观众，很难听清楚唱词，影响演唱效果。

再者， $c^3$ 音虽然只有少数演员能唱，但是，他们唱出激情，唱出音乐效果，对演出有较好的影响，因此，老艺人们仍然使用凡字肚  $1=C$  调号。

那些演唱 $c^3$ 音有困难的演员，可以降低八度来唱，这是受客观条件限制而使用的，没有办法的办法，所以被默许存在。

据说，1954年左右，琼剧界人士曾议论琼剧唱腔音乐的定调偏高，当时就是使用凡字肚  $1=C$  调号。提出把定调降低，但是，不知道什么原因，后来并没有把定调降低。

我想，一种改革，不仅要具备主观条件，同时，也要具备客观条件。过去，因为受

演出环境和舞台设备的限制，使老艺人未能把凡字肚  $1=C$  调号，改为合字肚  $1=^bB$  调号。

可是，现在，既有设备完善的剧场，也有配套良好的舞台装置，还有先进的扬声器具，各种条件，比过去优越百倍。所以说，是对琼剧唱腔音乐再次进行音高改革的时候了。

我想，在这个科学发达的时代，就不应该让降八度来演唱的不正常现象，继续存在了，更不应该让违反声带条件，违反科学而造成声音嘶哑的事情再发生了。

1964 年，我已把  $1=C$  调号改为  $1=A$  调号，现在，我却说把  $1=C$  调号改为  $1=^bB$  调号，为什么我现在的说法与我过去的作法不一致？对此，我承认存在不足之处。

1964 年，我对琼剧唱腔音乐的音高改革，偏重于解决声音嘶哑的问题，所以对高尖的高音部分考虑较多，对反线的低音部分考虑较少，因此，顾此失彼，高音解决较好，低音却不理想。

本来，反线的旋律，是琼剧唱腔音乐中的低音区，乐音偏低，已是反线的短处，可是，现在，使用反线的旋律来演唱，明显增多，由于不适当地使用反线的旋律，造成乐音偏低的现象，更加突出。

有一个时期，模仿王英容演唱的古腔，几乎形成一股古腔热，古腔中，大部分是反线的旋律。

借鉴，吸收，这是好事，但是，沿袭，照搬，这就不聪明了。

当然，反线的旋律，也具有自己的特点和表现作用，不过，也要使用得当。琼剧老艺人红梅，有时把反线上句旋律，移高四度来唱，这是一种好经验，应该总结、推广。

总之，要以扬长避短的方法使用反线旋律。

我想，琼剧唱腔音乐的音高问题，主要是对反线，高尖使用的定调音高是否恰当。

过去，使用  $1=F$  调号，使高尖的定调偏高，旋律中经常出现  $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ 、 $\dot{5}$  音即  $g^2$ 、 $a^2$ 、 $c^3$  音（见例 2）。造成一些演员唱到声音嘶哑。

后来，我使用  $1=D$  调号，造成反线的定调偏低，旋律中经常出现  $\dot{6}$ 、 $1$ 、 $2$  音即  $b$ 、 $d$ 、 $e$  音（见例 3）。造成音响效果不理想。

所以，我提出，反线，高尖改用与合字肚相关的  $1=^bE$  调号。它比  $1=F$  调号低一个全音，比  $1=D$  调号高半音。这样，一方面加强反线旋律中、低音部分的音响效果，一方面淡化人们的乐音偏低感觉。

有人不作分析，便把音高问题，与吐字问题，韵味问题、感情问题，混为一谈。把演唱时吐字不清晰，韵味不浓厚，感情不丰富，说成是音高改革造成。我认为：这种说法是不负责任的。

当然，音高也很重要，高过了头，或低过了底，都会影响，甚至破坏音乐效果。例如，降低八度来演唱，或者唱到声音嘶哑，这样，还有什么音乐效果。

据说，反对音高改革的人，曾恢复使用 1=C 调号，最高音唱到  $C^3$  音，结果，有些人越唱声音越暗，越唱声带越僵。幸好她们还能迷途知返，或者是唱不下去了，才重新使用 1=A 调号，最高音唱到  $a^2$  音。

音高与声带的关系，这是有科学根据的，不能随心所欲，否则，要受到科学的惩罚。

吐字问题，韵味问题，感情问题，其中有许多学问，也有许多功夫，不学好这些学问，不练好这些功夫，要想吐字清晰，唱出韵味，唱出感情，谈何容易。

## 琼剧唱腔音乐中调试的运用

琼剧唱腔音乐，属五声调式体系，因此，要根据五声调式体系的调式逻辑来辨识琼剧唱腔音乐中的调试。

五声调式体系中，有五个正音，即宫、商、角、征、羽。它们是五声音阶的阶名，可以作为主音，故称为正音。简谱用 1、2、3、5、6 来表示。有四个偏音，即清角、变征、闰、变宫。它们不可以作为主音，故称为偏音。简谱用 4、 $\sharp 4$ 、 $\flat 7$ 、7 来表示。

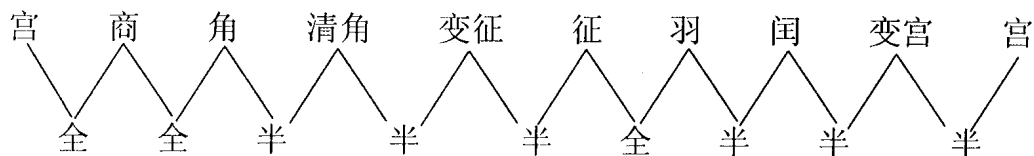
不过，上面所说，只是五声调试体系中的音，与简谱中的音基本的音高关系，并不是固定的音高关系。使用“属调”记谱，或使用“紧、慢转调法”时，它们之间的音高关系，便有了变化。

例如：五声宫调式是：宫、商、角、征、羽，记成属宫调式，简谱便是：5、6、7、2、3。

“紧、慢转调法”中，它们之间的音高关系，改变更为明显。例如：“紧角为宫”中的 4 音，却是表示宫音。“慢征为角”中的  $\sharp 4$  音，却是表示角音。“紧羽为宫”中的  $\flat 7$ ，也是表示宫音。“慢宫为角”中的 7 音，也是表示角音。

偏音虽然不可以作为主音，但是，它们在旋律进行中，也具有各自的重要作用。有的具有装饰音的作用，有的可以加强旋律的音乐紧张度，有的可以代替正音，构成转调（即“紧、慢转调法”）。

正音与偏音的高低次序和音程关系如下：



全音称为二律，半音称为一律。角与征，羽与宫是邻音、级进的关系。

“五声调式的特点是：缺少半音和三整音”。《音乐理论基础》（李重光编，中央音乐学院，附中试用教材）

### （甲）各种线的调式结构

各种线的名称，实是各种调式的代名词。

例 10  $1=\flat A$  正线引子

$\underline{23} \underline{56} | 1 \cdot 3 | \underline{23} \underline{12} | \underline{32} \underline{35} | \underline{65} \underline{6\dot{1}} | 5 \cdot 3 | \underline{23} \underline{1} | 2- ||$

上例是 $\flat B$ 商调式。

例 11  $1=\flat A$  正线 莫爱华唱潘家修记

$\underline{1 \cdot 2} \underline{3^{\flat} 5^{\flat}} | \underline{2^{\flat} 5^{\flat} \dot{1} 6^{\flat} 5^{\flat}} | 5 \underline{2 6} | 1- | \underline{2 \cdot 3} 5 \underline{1 2} | \underline{5 6} 1 \cdot | \underline{2^{\flat} 5^{\flat} \dot{1} 6^{\flat} 5^{\flat}} | 2- ||$

我是 最最最 最欢喜 与你 讲明 分道理

上例是 $\flat B$ 商调式。

例 12  $1=\flat A$  正线煞板 谭飞飞唱家修记

$\underline{1 5} \underline{1 \cdot 2 3} | \underline{5 1 6} | 5- | \underline{6 6} \underline{3 2 3} | \underline{3 5} \underline{3 6} | 3 \cdot 5 | \underline{3 2 1 6} | 1- ||$

母嘱的话要牢记 和和睦睦 恩爱伴侣 恩爱伴侣

上例是 $\flat A$ 宫调式。

由上、下句构成的正线段式，都是 $\flat B$ 商调式， $\flat A$ 宫调式只是在正线的旋律进行到煞板，即完全终止时才出现，因此， $\flat A$ 宫调式只是一种转调结果，不能当作正线的调式结构。

例 13  $1=\flat A$  内线 《介绍》例 45

$\underline{4 1} \underline{2^{\flat} 3} \underline{3} | 2^{\flat} 3- | \underline{3 4 3} \underline{2 1 6} | 2^{\flat} 4- | \underline{1 4} \underline{1 \cdot 2 3} | \underline{1 \cdot 4 3} | \underline{2 3 4} \underline{3 2 1 2 1} | 2- ||$

说我 偷懒 面面 不顾 强迫 郎君 写 休 书

上例是省略征音加入清角音的 $\flat B$ 商调式。

例 14  $1=\flat E$  反线引子

$\underline{23} \underline{56} | 1 \cdot 3 | \underline{23} \underline{12} | \underline{32} \underline{35} | \underline{65} \underline{6\dot{1}} | 5 \cdot 3 | \underline{23} \underline{1} | 2- ||$

上例是 $F$ 商调式。是正线引子移低四度。

例 15  $1=\flat E$  反线 《介绍》例 63

$\underline{2 2 3} \underline{5 3 5} | 6- | \underline{6 6 5} \underline{3 2 5} | 6- | 2^{\flat} 3 \cdot \underline{2 3} | \underline{5 1} \cdot | \underline{3 5 2 3} \underline{5 \cdot 3} | \underline{2 3 5} \underline{3 2 6 1} | 2- ||$

枇杷 树下 设 寿宴 父亲 试才 论 论 短 长

上例是 $F$ 商调式。

反线旋律的上句，往往缺少宫音，产生调性不明确的现象。

例 16      1=<sup>b</sup>E                      反线煞板

5 1   2 3 3 | 2 3 · 1 | 2 1 2 3 5 · 3 | 5 3 5 6 5 6 i 7 | 6 5 3 2 1 | 2 3 2 ||

才使 妈妈 心不 安                                      宁

上例是加进变宫音的六声 F 商调式。

例 17      1=<sup>b</sup>E                      高尖                      《介绍》例 58

5̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ i | i | 2̣ 3̣ 2̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | i · 6 | i · 2̣ 3̣ | 2̣ i 6 | 6 · i | ~~6 · i~~ | 2̣ 5̣ 6 i |

急得上天恨      无 梯      急得下地 恨                                      无 门

2̣ · 3̣ i 2̣ 3̣ | 2̣ - ||

上例是 F 商调式。

例 18      1=<sup>b</sup>B                      外线引子

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

上例前五小节半，是加进清角音的六声<sup>b</sup>B 宫调式的旋律，第六小节第二拍，使用“紧角为宫”转 F 商调式。

第三、四小节中的 4 音，处在 5、3 两音和 2、3 两音的中间，故把它当做经过音。

第六小节中的 4 音，它在小节中弱拍上，所以不具有加强紧张度的作用。它具有的时值，比在它后面的 5 音长三倍，因此，也不是时值短，音响弱的装饰音。

不过，根据它比前面的 5 音弱，却比后面的 5 音强，比前面的 5 音时值短，却比后面的 5 音时值长等关系，尤其是它带有附点，使它的时值延长，产生一种被强调的效果，具有代替正音构成“紧角为宫”，进行转调作用。

第七小节中的 4 音，虽然是小节中音响最强，时值最长的音，但是，它不是加强紧张度，它是对第六小节中，使用 4 音进行转调，做进一步的肯定，加深转调的成果。

根据以上情况，说明要研究某个乐音的作用，应把它与前后的乐音联系起来，不能孤立地进行分析。

李丽珍曾说：“奏这种引子（即外线引子，他不熟悉外线之称），表示要唱高音”，所谓高音，就是唱外线的旋律，或唱高尖的旋律，因为外线和高尖的旋律，属琼剧唱腔音乐中的高音部分。

所以外线引子，便是由外线和高尖两种旋律音调结合构成。

例 19

1=<sup>b</sup>B

外线

《介绍》例 39

3 3 3·23 | 32 1 5 | 32 3· | 6<sup>b</sup>5 1 3·21 | 5323565 | 3<sup>b</sup>12 32<sup>b</sup>7 | 1-||

独坐灯下谁作伴 朦胧月影透纱窗

上例前五小节半，是<sup>b</sup>B 宫调式旋律，第六小节第二拍后半拍，出现<sup>b</sup>7 音，构成“紧羽为宫”转<sup>b</sup>B 商调式。

“民间音乐是靠口头流传的，在流传过程中，产生某种改变是很自然的，而这种改变中，对音乐最有影响的是调式的游移。调式的游移，常常表现在同一首民歌的结音的改变，在保持旋律基本面貌的条件下改变调式”。《中国民族调式》（黎英海著）

上例中的<sup>b</sup>7 音，它在上下句的旋律进行中，只出现一次，在音响上，给人的感觉是新鲜的、明显的。因此，它不是时值短、音响弱的装饰音。再者，它是处在小节中最弱的位置上，所以也不具有加强紧张度的作用。

但是，它的时值却比前面四个音长一倍，以及它与前后两音的音高关系的变化，产生一种新的音调，因此，使它具有代替正音，构成“紧羽为宫”进行转调的作用。

外线引子和外线，都是由<sup>b</sup>B 宫调式旋律转 F 商调式或<sup>b</sup>B 商调式结束，那么，是不是可以把它们说成是调式不完整的音乐结构呢。

“我们绝不可将一些用现有的概念所不能加以解释的现象，随便地否定它的。或不注意它们某些特殊的规律，就认为是调式不完整，这会妨碍我们进一步去了解民族音乐中的有些特点问题”。《中国民族调式》

随着琼剧的发展，琼剧唱腔音乐，为了适应丰富多彩的内容，《介绍》书中说：“正线又分出外线和内线”。《海南卷》201 页中也说：“[ 外线中板 ] 是 [ 正线中板 ] 上移二度音的基础上发展变化而成的”。

这就是说：外线是从正线中演变出来的。

例 19 是外线从正线中演变出来后的例子，那么，它是怎样演变的呢？

正线演变出外线，其实是由<sup>b</sup>B 商调式转<sup>b</sup>B 宫调式的同主音转调。同主音转调的特点是：只改变音列（加进临时变化音），不改变主音（结束音）。例 19 的演变情况如下：

只改变正线的音列，不改变正线的主音。

正线音列：3 3 3·23 | 32 1 5 | 32 3· | 6·5 1 3·21 | 5323 565 | 3 231 | 2-||

改为外线：<sup>#</sup>44 4·34 | <sup>#</sup>4326 | <sup>#</sup>434· | 7·62<sup>#</sup>4·32 | <sup>#</sup>6434676 | <sup>#</sup>423 431 | 2-||

上例前五小节半，是正线的旋律，上移二度，加进临时升号构成“慢征为角”，由<sup>b</sup>B 商调式转<sup>b</sup>B 宫调式的旋律。

“在传统（雅乐）音阶中，甚至变征音也带有角音的意义（即上二律宫调系统的角音）”《中国民族调式》。

“有时变征音相等于上二度的角音”《多声部写作基础》(上海音乐学院 1975 年编)。

但是,正线的演变,并不彻底,外线旋律的终止部分,还是 $\flat B$ 商调式。所以,外线便是 $\flat B$ 宫调式旋律转 $\flat B$ 商调式结束的音乐结构。

为了更好地表现各种情绪的变化,琼剧唱腔音乐中,五种线经常相互转换,可是,正线与外线,虽然是同主音,却不是同宫音系统,也不是纯五度关系,所以,相互转换不够协调,因此,外线从正线中演变出来,形成 $\flat B$ 宫调式以后,与正线相互转换时,也在 $\flat B$ 宫调式旋律的结束部分,使用同主音转调的方法,只改变音列,加进临时变化音 $\flat 7$ ,不改变主音,构成转 $\flat B$ 商调式(见例 19)。

例 20  $1=\flat B$  外线煞板 《介绍》例 8

$\widehat{6\dot{1}} \widehat{5\dot{4}} | \widehat{6\dot{3}} \widehat{2\dot{1}} | \widehat{1\dot{6}} | \widehat{5\dot{3}} | \widehat{2\dot{1}} \widehat{2\dot{3}} | \widehat{5\cdot\dot{1}} | \widehat{6\dot{1}} \widehat{6\dot{5}} | \widehat{3\dot{5}} \widehat{2\dot{3}} | \widehat{1\dot{2}\dot{3}} | 1-\parallel$

鲤 跳 禹 门 云 路 鹏 程

上例是 $\flat B$ 宫调式。

(二) 各种板腔中调式的运用

(一) 商调式

例 21  $1=\flat B$  程途 《介绍》例 100

$(\widehat{5\cdot\dot{1}} - \widehat{1\cdot\dot{2}} \widehat{3\dot{5}} \widehat{5\dot{1}} - \widehat{5\dot{1}} - \widehat{5\dot{1}} - \widehat{6\dot{1}} \widehat{1\dot{5}} \widehat{6\dot{7}} \widehat{7\cdot\dot{2}} \widehat{6\dot{1}} \widehat{5\dot{1}} - \widehat{1\cdot\dot{2}} \widehat{3\dot{5}} \widehat{5\dot{1}} - )$   
 $5\ 5\cdot \widehat{2\cdot\dot{3}} \widehat{3\dot{5}} 5-5\ 5\ \widehat{2\cdot\dot{3}} \widehat{6\dot{5}} \widehat{5\dot{3}} - (2\dot{7}\dot{6}\dot{5}) \widehat{1\cdot\dot{2}} \widehat{3\dot{5}} \widehat{5\dot{1}} - \parallel$

天灾人 祸 两相随

上例是 $\flat B$ 商调式。旋律中的 7 音,不作为转调,只当作调式内部的音调变化。

例 22  $1=\flat A$  三七板

$1\cdot\dot{6} | \widehat{2\dot{3}} \widehat{2\dot{3}} \ 5 | \widehat{5\cdot\dot{3}} \widehat{2\dot{1}} \widehat{6\dot{5}} | 1- | \widehat{3\cdot\dot{5}} \widehat{3\cdot\dot{2}} | \widehat{5\ 3\cdot} | \widehat{3\dot{5}} \widehat{3\dot{2}} \widehat{1\dot{6}} |$

小姐 听 (啰) 秀 才 讲 单 身 度 日 独 一

$1- | \widehat{2\cdot\dot{5}} \ \widehat{1\cdot\dot{6}} | \widehat{5\ 3\cdot} | \widehat{3\dot{2}} \widehat{3\dot{5}} \widehat{1\dot{1}} | 2-\parallel$

人 家 (啰) 住 杭州 凤 (啰) 凰 山

上例是 $\flat B$ 商调式。

例 23  $1=\flat A$  中板 《介绍》例 58

$\widehat{1\ 5\ 3\ 2} | \widehat{1\cdot\dot{2}} | \widehat{3\ 1\ 2} | \widehat{3\cdot\dot{6}} | \widehat{\sharp 4\ 4\ 2\ 6} | \widehat{\sharp 4\cdot\dot{3}} \widehat{2\dot{7}} | \widehat{6\dot{5}} \widehat{6\dot{1}} | 2-\parallel$

嫂失金钗 我受累我受累(喂咧)有千个嘴 也 难开

上例是 $\flat B$ 商调式。旋律中的 $\sharp 4$ 音,不作为转调,只当作调式内部的音调变化。



例 24 1=<sup>b</sup>A 急程途

《介绍》例 104

2.5 | 1<sup>1</sup>6 | 1 | 5.2 | 5.5 | <sup>4</sup>5 | 5<sup>6</sup>5 | 2 | 2.5 | 5.6 | 3.6 |

快马加乱 鞭 离这危险 地 贼镇台你虽有百万豺

1 | 5.3 | 6.1 | 1.1 | <sup>3</sup>2 | 5.5 | 5.6 | 2.5 | 6 | 5.1 | 2.3.1 | 5.6 | i | 6.5.3.5 | 2.0 ||

狼 要胜 文龙 且不 易 三军夺帅 难夺志伏龙 山 前 你 丧 身

上例是<sup>b</sup>B 商调式。

例 25 1=<sup>b</sup>A 走神腔

《介绍》例 105

(6.5 | 1- | 6.5.3 | 2- | 6.5 | 3.2.3 | 5.1.3 | 2-) 6.2.3 | 1- | 5.3.2 | 3- | 6.5.1 | 5.3. | 6.5.6.5 |

女参 男 小参 大 这 个 那枚 不像我

1 ——— | 6.5.1 | 2- ||

子 (嘻嘻) 不像我子

上例是<sup>b</sup>B 商调式。

例 26 1=<sup>b</sup>A 五回头

《介绍》例 194

(5 | 5 | 2 | 6) | 5 | 2 | 6.2 | 6.2.3 | 5 | 6 | 3 | 3.1 | 3.1 | 2 | 2.5 | 5.2.5.6 | 2.6 | 2.3 | 5 | 5 ||

婚期要以 快为 上且莫 让人家久等且莫让人家 久 等

上例是<sup>b</sup>B 商调式。重句部分是音调变化。

例 27 1=<sup>b</sup>A 太和腔

《介绍》例 156

(5 | 6.5.6.7.5 | 6-) | 6.3.2 | 6.2. | 6.3.2.6.6 | 3- | <sup>4</sup>7.5.2 | <sup>4</sup>7.6.7 |

明哲 保身 严 守法 岂敢 将

5.7.6 | 5.1.7.6.2 | 6.5 | 6.1.7.6.5 | 6- ||

女 女 暗藏

上例是 F 商调式。记为属商调式。

(二) 宫调式

例 28 1=<sup>b</sup>A 乞丐腔

(6.1.5.1 | 6.1.5.1) | 6.1.5.6 | 1.6.1 | 1.2.3.1.2 | 3- | (6.1.5.1 | 2.3.1.2.3) | 3.6.2.3.1 |

行来到此抬 头 观 看 有许多人

3.6 | 5.4.3 | 2.1.6.1 | (2.3.5.4.3.5 | 2.1.6.1) 6.5 | 6.5.1.3 | 2.3.1.2.3 | 5.3 | 2.1.2.3 | 5. (i |

在这 街 坊 依喂 跟母 开 声 叫