

戏曲理论与研究

豫剧

板腔结构概略



中国文联出版社

郝进兴 / 著

豫剧板腔结构概略

图书在版编目(CIP)数据

豫剧板腔结构概略 / 郝进兴著. - 北京: 中国文联出版社,
2003.5

ISBN 7-5059-4110-0

I. 豫… II. 郝… III. 豫剧 - 唱腔 - 研究

IV. J624.36

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 043305 号

书 名	豫剧板腔结构概略
作 者	郝进兴
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
经 销	全国新华书店
责任编辑	李 烁
印 刷	北京图文印刷厂
开 本	850 × 1168 1/32
字 数	245 千字
印 张	10
印 数	001-1000
版 次	2003 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-4110-0/J · 876
定 价	28.00 元

本书如有印装质量问题,请直接与承印厂联系

前 言

书是读者的精神食粮,即是食粮,那就要经过自己去咀嚼、消化,才能得到其中的滋养。书中的论点,不一定都有道理,更不能容忍作者自吹自擂,要用自己的经验和智慧,去研究、去验证,切不可盲目地追随。本书中的论点,虽曾陆续发表过,犹恐以其谬误而辜负读者。因此。期望读者朋友,从不同的角度发现问题,提出质疑,可以与作者商榷,也可以公开批评,以免谬种流传,贻误后学。作者愿与读者共同研讨,纠偏补漏,以期为豫剧板腔留下一点值得继承的东西。诚致谢意!

作 者

2003 新春于驻马店

内 容 提 要

豫剧板腔是一个比较复杂的事物,它至少包含了文学、声乐与器乐三个方面。三者融合为一体,构成了一个完美的板腔体系。在亿万人民之中广为流传。其大小不等的各种唱段,浩如烟海,要用有限的篇幅把它的内容涵盖周全,确非易事,但它的规律凿凿然清晰可辨,读完此书会使您眼前豁然。

本书共分为七章:

第一章、豫剧音乐语言的基础:

文中强调了豫剧的音乐语言来自于中州语的自然音调,但中州语又有不同的方言区域,因而产生了豫东调和豫西调两大声腔体系。两大声腔体系的合流,丰富了豫剧的音乐语言。但音乐语言所要表达的不仅是中州语的音调美,更重要的是通过豫剧声腔,去展示各种人物内心世界的奥秘,使听众能够从千姿百态的音乐形象中,去感知各种人物的精神面貌和品格,“唱动人心”这才是豫剧声腔所要达到的目的。

第二章、豫剧的基本板式:

一个剧种的基本板式,不在于它的多少,而在于它反映生活的概括能力。本章将豫剧各种板式的表现功能及其发展变化的逻辑序列,向读者作了简要地介绍。

第三章、豫剧的唱词结构:

唱词是唱腔的基础,一切音乐手段的运用,皆萌于唱词而诱发。本章对豫剧唱词的总体结构,句式结构以及断句分腔的艺术,都作了详细的阐述。

第四章、旋律运动的法则:

旋律是表情的主要手段。豫剧板腔的旋律运动,有其很严格的法则,其中最重要的一条,就叫做“主音归韵”。尽管豫东调和豫西

调两者的调式不同,历史上众多的著名演员善制新腔,现代豫剧调发展的手法又有新的创造,但“主音归韵”的法则,指示着旋律运行的轨迹,概括了众音变幻的归宿,使唱词与唱腔韵应律合,文学与音乐融为一体,这条法则的支配作用,文中有详细的分析。

第五章、豫剧伴奏解析:

豫剧的乐队,一向不用曲谱,哪怕是素不相识的演员和乐手,临时凑在一起,无须作任何准备,只要演员一开口,乐队就能配合得天衣无缝,这里面究竟是什么奥秘,本章就给你讲个明白。

第六章、唱腔结构体系:

豫剧板腔音随字转,没有定曲,既允许众多的流派标新立异,也允许个人的才华穿凿发挥,但千变万化毕竟要归属于一个体系,是按照一定的章法组成的。它的基本结构,就是一个个对偶呼应的上下句。尽管上下句的结构也有很大的灵活性,既可以紧缩,也可以扩展。但它总要有一个规矩。读者把这些规矩储存在自己的音乐思维里,一旦需要,可把它作为素材,按照自己的设计创新组合,则“出口成曲”即犹如探囊取物耳。

第七章、豫剧板腔探源:

豫剧板腔哪里来?历来是专家学者争论不休的问题。但争论多半是进行推理,而很少接触到现行的板腔实例。既然实事求是我们认识问题唯一正确的方法,那就把现行的唱腔曲谱摆出来,从它的音符中去寻觅原始的踪迹。这既不能推测,更不能臆造,用实实在在的音符来说话,以期切实地探明它和其它古老剧种之间的血缘关系。

目 录

第一章 豫剧音乐语言的基础	(1)
一、中州语是豫剧音乐语言的基础	(1)
二、豫东调和豫西调两大流派的形成	(4)
三、既要字正腔圆,更要唱动人心	(7)
第二章 豫剧的基本板式	(12)
一、基本板式序列	(12)
二、各种板式的性能	(13)
第三章 豫剧的唱词结构	(19)
一、唱词的总体结构	(20)
二、唱词的句式结构	(21)
三、唱词的断句分腔	(24)
第四章 旋律运动的法则	(35)
一、唱腔旋律运动的中心	(35)
1. 主音归韵	(36)
2. 主音归韵是普遍的原则	(42)
二、自由落腔及主音的流变	(44)
1. 上句落腔自由的原则	(44)
2. 自由落腔的主音流变	(47)

3. 旋律的上行或下行	(55)
第五章 豫剧伴奏解析	(57)
一、共同遵守的准则	(57)
1. 恒定旋律音	(57)
2. 承腔旋律音	(58)
3. 自由旋律音	(59)
二、两种过门系列	(61)
1. 基本过门系列	(61)
(1) 前奏过门	(61)
(2) 上下句过门	(72)
(3) 结束过门	(81)
(4) 压板过门	(82)
2. 模拟过门系列	(93)
(1) 模腔过门	(93)
(2) 托腔过门	(104)
(3) 填充过门	(109)
第六章 唱腔结构体系	(114)
一、唱腔的曲体结构	(114)
1. 两段式曲体结构	(114)
2. 三段式曲体结构	(116)
二、板腔体系的形成	(120)

1. 正板的形成	(121)
(1) 基本唱法	(121)
(2) 紧缩唱法	(129)
(3) 扩展唱法	(154)
2. 起板的形成	(190)
(1) [流水]起板	(191)
(2) [二八]起板	(201)
(3) [非板]起板	(217)
(4) [慢板]起板	(221)
(5) [叫板]	(224)
3. 送板的形成	(227)
(1) [流水]送板	(228)
(2) [二八]送板	(233)
(3) [非板]送板	(240)
(4) [慢板]送板	(241)
(5) 压板与留板	(243)
三、其它板式	(243)
四、板式序列及其转换程序	(272)

第七章 豫剧板腔探源

一、豫剧板腔和昆、弋、罗、卷的关系	(279)
二、秦腔、豫剧板腔结构之变通	(282)

第一章 豫剧音乐语言的基础

一、中州语是豫剧音乐语言的基础

各种地方戏最显著的差别,就在于它的音乐语言与众不同。而音乐语言则是根据当地生活语言的自然音调而产生的。“古四方之音不同,而为声亦异。于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歆,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴”(明·王骥德《方诸馆曲律》)。这就是说:由于各地方言、方音不同,造就了音乐语言迥然有别的地方戏曲。豫剧是河南的地方剧种,它的音乐语言自然与河南人民生活语言的自然音调密切相关。

河南地处中原,自古就是中华民族的文化摇篮。历史的动荡,朝代的变迁,使中原地区形成为民族大融合的中心,因而河南的语言在我国有着非常广大的覆盖面,人们在习惯上把它称为“中州语”。河南豫剧正是以中州语作为它音乐语言的基础,这就为它能够成长为一个大型剧种,拥有数亿人口的观众,奠定了非常有利的

基础。

所谓中州语,并非是河南某一地方的方言土语,而是经过综合提炼而普遍通行的标准河南话。它并没有严格的规范,要研究它,涉及语言学科的诸多方面,非本文所要解决,但它的语汇结构和四声音调,都具有鲜明的特点,为人民群众所熟悉、所公认。豫剧演员在演出实践中,都十分重视中州语的运用,尤其在唱腔方面,特别强调“字正腔圆”。所谓字正腔圆包含两个方面,一是吐字,一是行腔。吐字要用清晰正确的中州语,行腔要依中州语的自然音调,才能创造出优美动听、韵味并浓的优秀唱段。例如豫剧《花木兰》、《穆桂英挂帅》以及现代戏《朝阳沟》等剧目,首先是剧作者着意地运用中州语的语言结构,更得力于常香玉、马金凤等著名演员严格遵守

字正腔圆的原则，依照中州语的节奏和韵律，创造了形象鲜明耐人寻味的唱腔，字字入心，腔腔顺耳，达到了百听不厌脍炙人口的艺术效果。

音乐语言来自于生活语言的自然音调，但它是艺术的语言，不同于生活语言的本身。豫剧的音乐语言，主要是通过唱词及各种板式的唱腔和音乐伴奏来表达的。各种板式唱词的结构，节奏的规律，旋律的发展以及唱腔与伴奏的配合，都有一定的格式，把中州语的自然音调与各种板式特定的格律结合起来，就构成了豫剧特有的音乐语言。豫剧独有的风格和韵味，正是两者有机结合的结果。忽略了哪个方面都会失去它鲜明的色彩。不妨举一个例子：

豫剧早年有一出叫做《怕老婆顶灯》的小戏，其中有一段对唱：

$\underline{5} \mid \underline{6 \ 6 \ 5} \mid \overset{\frown}{\underline{2 \ 7 \ 6 \ 5}} \mid \underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5. \quad \underline{5} \mid \underline{6 \ 6 \ 5} \mid$
 (旦) 你 喊 我个 姐 姐我 饶你 八棒 捶。(丑) 我 喊 你个
 $\overset{\frown}{\underline{2 \ 7 \ 6 \ 5}} \mid \underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5 - \mid \underline{7 \ 6 \ 2 \ 7} \mid 6 - \mid \underline{2. \ 7} \mid$
 姐 姐你 饶我 八棒 捶。 我的 姐姐 呀！(旦) 哎 我
 $\underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5 - \mid$
 饶你 八棒 捶

$\underline{5} \mid \underline{6 \ 6 \ 5} \mid \overset{\frown}{\underline{3 \ 7 \ 6 \ 5}} \mid \underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5. \quad \underline{5} \mid \underline{6 \ 6 \ 5} \mid$
 (旦) 你 喊 我个 妈 妈我 饶你 八棒 捶。(丑) 我 喊 你个
 $\overset{\frown}{\underline{3 \ 7 \ 6 \ 5}} \mid \underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5 - \mid \underline{7 \ 6 \ 5 \ 7} \mid 6 - \mid \underline{2. \ 7} \mid$
 妈 妈你 饶我 八棒 捶。 我的 妈妈 呀！(旦) 哎 我
 $\underline{6 \ 5 \ 6 \sharp 4} \mid 5 - \mid$
 饶你 八棒 捶

其中“姐姐”和“妈妈”等称呼,是生活中很普通的日常用语,唱腔中的旋律也是豫剧中很常见的乐汇,用中州语称呼姐姐或妈妈,它的自然音调和唱腔十分吻合,听起来很有河南的风味。但如果唱腔的旋律不变而仅把姐姐和妈妈的称呼对调一下,变为:

$\underline{7\ 6}\ \underline{\dot{2}\ 7}\ |\ 6\ -\ |$
我的 妈妈 呀

或:

$\underline{7\ 6}\ \underline{5\ 7}\ |\ 6\ -\ |$
我的 姐姐 呀

这样一变,尽管它还是豫剧的旋律,但“妈”就变成了“马”,“姐”就变成了“结”,字音不正,就失掉豫剧的风味了。

《朝阳沟》中亲家母的一段对唱:

$\underline{\overset{5}{3}}\ \underline{3\ 5}\ |\ 6\ -\ |\ \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ -\ |\ \dot{1}\ \dot{1}\ |\ \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ |$
(栓保娘唱)亲 家 母 你 坐 下, 咱们 说 说

$6\ 6\ |\ \overset{1}{\underline{3\ 2}}\ |\ \underline{1\ 2}\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ -\ |\ \overset{5}{\underline{3}}\ \underline{3\ 5}\ |\ 6\ .\ 6\ |$
知 心 话。 (银环娘唱)亲 家 母 咱

$\dot{1}\ 3\ |\ 2\ 2\ |\ \dot{1}\ \dot{1}\ |\ \overset{2}{\underline{7}}\ \underline{6\ 5}\ |\ 5\ \overset{5}{1}\ |\ 2\ -\ |$
都 坐 下(呀), 咱们 随便 拉 拉。

这段唱并不是传统的豫剧旋律,而是剧作家杨兰春一边写唱词,一边用他家乡武安落子的腔调随意哼唱,音乐工作者认为这样唱法很适合两亲家拉家常的情趣,就把它用中州语的音调肯定下来,仅在最后的结尾才回到豫剧的流水板,但观众听起来很亲切,很自然,不胫而走,争相传唱,收到了预想不到的艺术效果。

由此可知,要继承和研究豫剧的音乐语言,掌握豫剧唱腔的风格和韵味,必须学好中州语,否则,不会说河南话,要想唱好河南戏那就很难了。

那么,音乐伴奏人员也要会说河南话吗?要会,而且越熟练越好。为什么?因为音乐伴奏也是豫剧音乐语言中一个很重要的部分。

譬如我们常听许多民间艺人,把豫剧《花木兰》或《穆桂英挂帅》中的一些唱段,当作吹打来演奏,虽然没有唱词,但听众从那亲切质朴的音调中,自然能忆起花木兰穆桂英的音乐形象,感到亲切,感到优美。尽管许多听众并不会这些唱段的唱词,但那种逼似语言的腔调,却能把听众心里含糊不清或似曾记得的片断词句呼唤出来,连贯起来,几乎和听一段有词的演唱达到相同的效果。而民间艺人的演奏,往往不是背熟了这些唱段的曲谱,却只是记住了这些唱段的唱词,以词行腔就能维妙维肖地把这些唱段演奏出来,甚至在记谱中常被忽略或无法表达的细微之处,也都能演奏得很逼真。这是什么原因呢?当然首先是这些唱段的成功,但我们也不能不佩服民间艺人熟练地掌握了中州语的吐字和行腔,而又极善于模拟的过硬功夫。

模拟是豫剧伴奏的一种基本手法。从某种意义上讲,没有模拟就没有豫剧的伴奏。群众评价伴奏手的水平,往往是评他模拟的像不像,所谓“拉的和唱的一样”,就正是这个意思。所以要伴奏好豫剧,就必须锻炼模拟的功夫。中州语掌握的越好,伴奏的韵味也就越浓,反之,把曲谱演奏的很准确,也是没有韵味的。

二、豫东调和豫西调两大流派的形成

豫剧的唱腔固然是以中州语为基础,但也不可能不受本省各个方言区域语言音调的影响。据冯纪汉《豫剧源流初探》(以下简称《初探》)考证,豫剧最初兴起于开封朱仙镇,称为“祥符调”。而后向

四方传播,又与当地方言相结合,形成为东面的豫东调,西面的豫西调,南面的沙河调和北面的高调等共为五个流派(或称地域分支)。

开封以南的沙河调,以周口为中心,上至漯河,下至安徽阜阳,包括许昌、驻马店等淮河以北的广大地区。它是以沙河航道为骨干,形成了一个经济文化频繁交流的区域。在此区域之内,语言音调和方言土语大体上比较一致,剧团巡回的路线和演员的跳班交流,多在此区域之内,久而久之就形成了受这一区域语言音调影响的“沙河调”。

在开封以东,以商丘为中心,包括黄河故道及沙区一带,与安徽的亳州、萧、砀及山东西南部,形成一个经济文化频繁交流的区域,剧团巡回以及演员的交换,也多在此区域之内,因而就形成了受这一地区语言音调影响的“豫东调”。

在豫北濮阳、道口(今滑县)以及山东菏泽和冀南一带,以卫河、黄河的交通为纽带,又形成一个经济文化交流的区域。在此区域之内,语言音调基本相似,和当地流行的大平调(剧种)相比,显得豫剧的腔调特别高昂,因此,流行于这一带的豫剧就被称为“高调”。

沙河调、豫东调、高调这三个流派,都是从祥符调派生出来的。就这些流派活动的区域来讲,个别的方言土语和字音虽有不同,但整个的语音系统都和开封附近基本一致。区域之间没有明显的界线,更没有天然的阻隔,同属华北大平原的一部分。虽有河道相切,但河道不仅不是隔离两岸的分界,渡口、码头恰正是两岸聚会交流的纽带。现代交通迅速发展起来以后,河流对于经济文化交流的作用逐渐萎缩,被铁路公路所取代。这样以来,原本就没有显著差别的各流派之间,区域巡回的路线被打破,演员交流的范围更扩展,流派之间的门户壁垒基础尚未稳固,内外已被冲开,各流派互相渗透,互相融合,久而久之浑然莫辨,至今已很难将它们严格区别。习

惯上遂把祥符调、沙河调、豫东调和高调混合起来,统称为豫东调,以便和豫西调对应区别。

今日所谓之“豫东调”，已非昔日之狭义，而是泛指整个豫东平原的唱法。男声多用二本腔，高亢激越，主音为“5”，音序排列为：“5 6 7 2̣ 3̣”，称为上五音。

豫剧流传到豫西山区以后,据冯纪汉《初探》考证,约在清·光绪年间,由艺人贾宝须、纪喜来、杨小德等人,结合当地农村靠山簧的唱法,对祥符调进行改革,形成了以洛阳为中心的“西府调”(即今日所称之豫西调)。它的唱腔别具一格,男女声均用大本腔,和豫东平原迥然有别。主音为“1”,音序排列为:“1 2 3 5 6”,比豫东调降低五度,称为下五音。

豫西调唱法,音域低,速度慢,婉转低回,多下行旋律,非常优美抒情,和豫东调高亢激越热烈豪放的风格,适成鲜明对比,形成了当代豫剧的两大声腔体系。

这两大声腔体系，恰好反映了豫东平原和豫西山区两种不同的语言音调。以大家熟知的一句典型的洛阳话“拐了一个弯”为例吧，按豫东平原的语调来说，音调由低而高，直线上行，“弯”字后面常带有卷舌音“儿”，用曲调夸张的话，可用上五音译为：

$$\underline{5 \ 6} \quad \underline{7 \ 2} \mid \overset{6}{\underset{7}{\text{L}}} \ 3 \quad - \mid$$

拐了一个弯(儿)

而豫西山区的语言音调恰好相反,它不但音调低,而且是由高而低的下行。“弯”字不读 wan,而类似“窝”音。用曲调夸张的话,可用下五音译为:

$$\underline{6\ 5} \quad \underline{3\ 2} \quad \bigg| \quad \frac{7}{2} \ 1 \quad \text{---} \quad \bigg|$$

拐了一个弯 (wo)

当然，生活语言不会有这样明确的曲调，但基本的自然线条是这样的。可见两种声腔都是和当地的语音非常吻合的。所以它的声腔能够扎根于群众之中，为当地人民所喜爱。

豫东调和豫西调两大声腔体系，由于门户之见，在建国之前很少交流。至五十年代中期，在双百方针指引下，两个流派的演员同台演出，已是司空见惯，两种声腔穿插于同一唱段之中，也亦屡见不鲜。特别是常香玉，善于吸收各家之长，着力刻画不同身份不同性格的人物，把豫东调和豫西调自然而和谐地融会一起，创造了许多性格鲜明的人物和脍炙人口的唱段。新文艺工作者也努力挖掘各流派的唱腔，取长补短，创造了《朝阳沟》、《李双双》等一批现代剧目，使豫剧的音乐语言更加丰富多彩，优美动听，表现力得到很大的发展和提高。历史上以地域划分的流派，于今已经过时。两大声腔体系的合流，正促使今日豫剧以崭新的风姿，清新的格调，呈现在地方戏的百花园里，散发出更加浓郁的芳香。

三、既要字正腔圆，更要唱动人心

字音清正，历来是演员们必须修炼的基本功。明代戏曲理论家魏良辅。把“字清、腔纯、板正”，称之为唱曲三绝。而三绝则以字清为首。若字不清，虽有腔极纯，有板极正，也不是唱曲的好料。清人徐大椿在《乐府传声》中也说：“字真则义理切实，所谈何事，所指何人，悲欢喜怒，神情毕出；若字不清，则音调虽和，而动人不易，譬如禽兽之悲鸣喜舞，虽情有可相通，终与人类不能亲切相感也。”这段话把字音不清者喻之为“禽兽之悲鸣喜舞”，固然十分尖刻，但艺人们要求却更为严苛，他们把字音不清者视之为“钝刀杀人”，杀人者即是凶手，更何况偏用钝刀，尤其令人痛恨呢！

语言是人们交流思想表达感情的工具。随着时代的前进，词汇不断地丰富，语音也在不断地改变。尤其是推广普通话以来，中州语的某些字音，正在向普通话贴近，这肯定是一种进步，但却并不

等于中州语的失落,中州语的覆盖面绝不会因此而减缩。

中州语的发音,有很明显的特点,在唱腔里,许多字往往并不是一个单纯的音,常带有或上或下的曲折,如:

$$5 \ 5 \mid \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\overset{3}{\underset{5}{\text{1}}}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\overset{6}{\underset{7}{\text{2}}}}} \underline{\underline{6 \ 7 \ 5 \ 6}} \ \underline{\underline{7 \ 2 \ 7 \ 6}} \mid \overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}} -$$

这 几 日

其中“这”字并非一个单纯的“5”,而是从“3”开始滑进至“5”,如“ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}}$ ”然。“几”字也不是一个单纯的“5”,而是由“5”下滑至“3”,恰和“这”字相反。“日”字也不是单纯的“ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\overset{6}{\underset{7}{\text{1}}}}}$ ”,而是由“6”开始滑进至“1”。这三个字切实的音型是:

$$\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}} \ \overset{5}{\underset{\cdot}{\underset{3}{\text{5}}}} \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{\underset{7}{\text{1}}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\overset{6}{\underset{7}{\text{2}}}}} \underline{\underline{6 \ 7 \ 5 \ 6}} \ \underline{\underline{7 \ 2 \ 7 \ 6}} \mid \overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}} -$$

这 几 日

再如:

$$\underline{\underline{3 \ . \ 5}} \ \underline{\underline{3 \ . \ 5}} \mid 6 - \mid \underline{\underline{3 \ . \ 2}} \ \underline{\underline{7 \ 6}} \mid \overset{7}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}} - \mid$$

半拉 半拉 绿, 半拉 半拉 红。

其中的“绿”字,也并非是一个单纯的“6”,它可能是“ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\underset{6}{\text{6}}}}$ ”,也可能是“ $\overset{4}{\underset{\cdot}{\underset{6}{\text{6}}}}$ ”,还可能是“ $\overset{5}{\underset{\cdot}{\underset{6}{\text{6}}}}$ ”,但绝不是单纯的“6”。字音的曲折,在豫剧中可以从小二度一直扩展到五度、六度或七度。扩展程度的大小,依语气强调的程度而定。譬如“红”字,一般较轻的语气,可以唱作“ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}}$ ”,较重的语气,可以唱作“ $\overset{7}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}}$ ”,特别强调的语气,可以唱作“ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\underset{5}{\text{5}}}}$ ”。“红”字的发音由高而低,语气的轻重比较容易分辨,倚音虽短但居强势,曲谱上也比较容易反映。而由低而高上行的字音,如“绿”字,其倚音不仅时值短,而且音调低,与本音相比居于弱势,因而语气轻重的程度,就不如“红”字那么明显,所以曲谱上就常把