

南音工尺谱及其直译五线谱识读概说

吴世忠

一、工尺谱和五线谱

南音工尺谱是记录南音音乐语言的汉字化表意性乐谱，它由谱字、“指骨”（表示时值和琵琶弹奏的记号）及撩拍记号三部份组成，自左至右依序成三行竖式排列。谱面上的符号，是隐含着润腔音的骨干音。由于骨干音暗指润腔且又是琵琶弹奏记号，所以，艺人们又把它称之为“指骨”。“指”字之义，既是“指法”，又是“指意”；“骨”即骨干音，它不是旋律，旋律是在它的基础上，依照一定的润腔规律润腔而成。这样，兼作南音时值符号和琵琶指法符号的“指骨”，实际上有二层意义：一是谱面上见得着的骨干音，一是不在谱面上而由骨干音暗指的润腔音。南音的旋律，由骨干音和润腔音二部份共同组成。润腔是有规律的即兴创作，表述旋律的唱腔、洞箫、二弦，无论唱或奏，不能只唱（或奏）工尺谱，因为，工尺谱记录的仅仅是南音音乐语言中的骨干音部份而已。读谱时，如果只单纯地读工尺谱“指骨”，其缺憾弊端便是艺人们所批评的“戳骨”，没有丝毫南音的韵味特点。所以，读谱时，必须在“指骨”的指意下，依照约定俗成的润腔规律作即兴性润腔，而且，演唱者和演奏者又都可以根据自己的经验和体验作润腔选择。“指骨”和润腔的这种一阳一阴、阴阳相和融为一体而升华为旋律的特点，是一种建立在传统“阴阳相和”哲学上的艺术手法。“指骨”同润腔结合得愈是天衣无缝愈浑然一体，其韵味就愈浓，艺术感染力就愈强。演唱者和演奏者在润腔时，通过对“指骨”内在润腔规律的了解把握，作即兴性表述。因此，同样一首曲子，甲和乙的框架相同，旋律却不尽相同；同样一首曲子同一人唱（奏），也是框架相同，但其唱（奏）而表述出来的乐谱，也是无一次相同。所以，南音工尺谱的有规律的即兴性润腔，是它的很重要的特点。它无需（也不可能）将所有要唱（奏）的乐音通通都记录在谱面上。

五线谱或简谱是表音性乐谱记号，其旋律就在谱面上，旋律的音高、节奏都体现在每一个音符上面，不存在骨干音和润腔的问题，自然也就没有隐含音。从这个意义上看，无论是唱还是奏，都只能按照五线谱和简谱的每一个乐谱记号，作情感体验和形象体验，然后，恰如其份地予以再现，虽然唱和奏都有唱奏者的二度创作，但是，并不存在任何即兴性润腔。于是，有的人便认为南音工尺谱“不科学”，应当改用五线谱或简谱的表音性记谱方法，把骨干音和润腔音通通都记录下来。这种用五线谱、简谱的科学性去理解南音工尺谱的科学性，本身就是失之偏颇而不科学的。那样做的结果，不但使解读南音工尺谱时的即兴性特点丧失殆尽，从而剥夺了唱奏者即兴创作的自由，而且，还会造成乐谱永远无法统一。道理十分简单：当你用五线谱或简谱详细地记录某个人的唱腔之后，你会发现，被记录的人唱奏第二次时，并不遵从你细密的乐谱记录，而是不知不觉地挣脱你记谱的束缚，再次即兴发挥创作，其唱奏出来的乐谱，和第一次记录的乐谱已经有所不同。第三次、第四次……每一次都有细微的区别，都不可能相同，即使你每一次都详细记录，你要选择哪一次记录的乐谱？同样的一首曲子，让别人唱奏，再拿它同他人的唱奏记录谱比较，更有许多不同，那么，该以谁的记谱为准？孰是孰非？哪个科学，哪个不科学？

显然，用五线谱或简谱的表音性记谱方法去记录南音工尺谱及其润腔，不但无法体现南音的特点，而且，只能是永远无一规范可言。因此，与其花大量精力和时间去记录南音唱奏的每一个音，不如花同样的精力和时间去学习和钻研南音工尺谱及其润腔规律，才是科学的态度，也才可能有好的效果。有五线谱或简谱基础、并有相关乐器基础的人，当他对南音工尺谱及其润腔有了深切的体验之后，自然就可以流畅地把由“指骨”和润腔结合而升华的旋律，在其它乐器上不失南音韵味地表述出来。

本书把南音工尺谱直译成五线谱，翻译的仅仅是南音骨干音，不是旋律。这种译谱方法正是基于上述认识的。在解读南音工尺谱及其五线谱译谱时，则应当按照南音工尺谱及其润腔规律的特点去解读，当遇及需要润腔的“指骨”时，在“指骨”的基础上进行润腔即兴创造旋律，而决不可将工尺谱和五线谱视为旋律谱。

二、南音工尺谱的唱名

唱名是用于唱谱的名称。由于本书兼有南音工尺谱及其直译的五线谱，而南音工尺谱仅有五个唱名，五线谱却有七个唱名，工尺谱和五线谱的唱名也根本不同，应当用哪一种唱名为好呢？本书电脑软件的设计，其目的是为了向更多的人（尤其是有五线谱基础而不懂南音工尺谱的人）在学习南音时提供方便，帮助人们理解南音和南音工尺谱，使古老的乐谱同现代人的思维尽可能地接近。软件的设计和书的出版，是为了学习南音和南音工尺谱，而不是五线谱，因此，我们主张一律用南音工尺谱的唱名而不用五线谱的现代唱名，即五线谱上的音，一律用南音工尺谱的唱名读谱。读谱时，应当充分运用南音的润腔规律去解读，这样做，不但更能体验南音的韵味特点，而且，对于掌握南音工尺谱也是很有帮助的。

南音工尺谱乃以“乂”“工”“六”“乚”“一”五正声为基础，它们的音名和唱名是：

谱字： 乂 工 六 乚 一
音名： [ts 'e][kɔ ŋ][dziɔ k][suw][it]
唱名： [ts 'e][kɔ ŋ][dzɔ k][suw][e]

由上表可知，南音工尺谱五个基本谱字，除了“一”属于音变之外，音名和唱名是合二而一的。五个基本谱字之外，是基本谱字变体，它们包括高音记号、低音记号、同音异位记号和变音级，其音名因同音异位的关系而有所不同外，唱名基本上与五个基本谱字相同：

谱字： 𠂇 𠂈 𠂉 𠂊 𠂋 𠂌 𠂍 𠂎 𠂏 𠂐 𠂑 𠂒
音名： 三线乂 母线乂 贝乂 三线贝乂 毛乂 五乂 四乂 极乂 全乂 打乂 紧打乂
唱名： [ts 'e].....

谱字： 仝 𠂒 𠂓 𠂔
音名： 入工 三线工 有工 高工
唱名： [kɔ ŋ].....

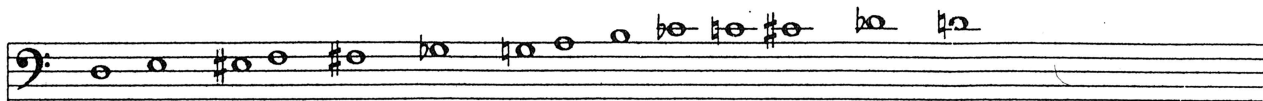
谱字： 𠂕 𠂖 𠂗 𠂘 𠂙 𠂚 𠂛
音名： 入六 三线六 有六 有四六 五空六 四空六 极六
唱名： [dziɔ k].....

谱字： 𠂜 𠂝 𠂞 𠂟 𠂠
音名： 入乚 乚 倍乚 贝士 极乚
唱名： [suw].....

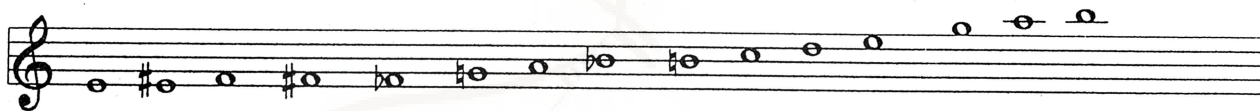
谱字： 下 𠂡 𠂢 𠂣 𠂤
音名： 下 三线下 母线下 入一 极一
唱名： [e].....

从上面表例可以看出，南音唱名体系中，实际上只有五个名称，其中，[e]包括了“一”和“下”及与它们相关的一些音。而五线谱或简谱的唱名却有七个。显然，用五线谱或简谱的七个唱名去唱南音工尺谱的五个唱名是不妥的，它不但不能帮助我们去正确地理解南音工尺谱的乐律学原理，相反地，它会使人错误地用西洋的乐理去理解南音工尺谱。这就是我们主张用南音唱名去解读南音的五线谱译谱的原因。

将南音工尺谱的基本谱字、高低音、同音异位的唱名移至五线谱上，各音位的唱名可概括为：



工尺谱：	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	士	下	𠂔	𠂔	𠂔	工
						𠂔	𠂔	𠂔	(𠂔)	𠂔
						𠂔		𠂔		𠂔
唱名：	kon	dziok			sw	e		ts'e		kod



工尺谱：	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	一	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔
	𠂔		𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔
	𠂔		(𠂔)		(𠂔)	ts'e	ts'e	ts'e			
唱名：	dziok				sw	e					

南音工尺谱及其直译五线谱的唱谱方法，基本上是以谱字为基本单位，以骨干音为主体，带动骨干音上下的润腔音（参考最后谱例1）。

三、“润腔性指骨”的润腔要法

南音工尺谱可以分为“润腔性指骨”及“技巧性指骨”二种。“润腔性指骨”的润腔，其主要特点是可以作润腔性变化，其润腔方法，南音艺人将其归纳为“引”、“塞”（或“搭”）、“贯”、“折”四种方法。综述如下：

一、“引”。

“引”一般用于乐句、分乐句的开始，凡遇“撚”记号“O”或“抢撚”记号“O”，大体可用此润腔方法。“O”或“O”是快速弹挑记号（乐曲的开始、或慢速乐句的开始时，“O”通常由慢而快，由强而弱），但是，它实际是由快速弹挑及最后食指的压音二部份组成，“O”

的快速弹挑占用压指之前一个四分音符的时值，“O”的快速弹挑占用压指之前一个八分音符的时值，占用部份，五线谱上用括弧表示，即括弧内的音，属于其后的“撚指”记号。由于“撚”和“抢撚”都在本音压指之前提前出现，并具有对下一乐句的提示作用，我们便把“撚”和“抢撚”称作“提示性撚指”。所以，加括弧不但表示快速弹挑占用压指之前的时值，而且，表示该记号为提示性快速弹挑。读谱时，可以将“O”或“O”视作食指弹“、”，然后提前作提示性撚指，最后完成本音压指“、”。当快速弹挑即将结束时，由该音的高大二度装饰引入至本音压指，谓之“上引”；少数地方，由低大二度或低小三度装饰引入至本音压指，谓之“下引”。有时，洞箫、二弦演奏者各有所好，有的由高引入，有的由低引入，便构成短暂的和音。一般读谱，则都习惯由高大二度引入：

谱例1:

指骨

润腔

指骨

润腔

二、“贯”和“折”。

“贯”和“折”一般都用于乐句或分句的末尾，或者用于句逗的地方。其记号都是“、-十”，每一个音相当于一个四分音符。“、”为右手食指向下弹；“-”为右手拇指向上挑；“十”有二种弹奏方法：逢“-十”为食指下压第二线，其余逢“十”，皆为拇指下扣三线或母线的某个音。“、-十”是一个相对固定的模式，如果我们将三个音中的每一个音都视作一个“细胞”，这个模式便可以视作一个具有独立润腔意义、并且可以体现南音基本特点的“细胞团”。这个“细胞团”润腔方法虽然只有“贯”和“折”二种基本方法，但是，它们还可以派生出许多润腔方法来，尤其是“折”。那些不在谱面上的润腔音，就好像是由这个“细胞团”繁衍出来的许多“细胞”，它们同“、-十”结合成一个更大的“细胞团”。

“贯”的润腔方法一般是在“、”之前，先有一个高大二度（或低大二度、低小三度）的润腔音，然后，延长至“十”记号，至“十”记号之后，向下大二度或小三度拐弯润腔（有时，它们是一个“音团”）。

谱例2:

“贯”有扩展型和压缩型二种。扩展型叫做“直贯”，其记号是在“贯”记号基础上，增加“一十”，变为“、一十”，时值由原来的三个四分音符变为五个四分音符，变成另一种模式的“细胞团”。其润腔方法和“贯”相同，只不过是第一个音“、”之前的高大二度润腔音，可以拉长一至二个四分音符，形成同骨干音重叠的二度和音，然后慢慢下滑至本音后延长至第五个音“十”，再作收尾润腔。

谱例3:

“直贯”的润腔，唱腔与旋律乐器基本相同，都要唱、奏出五个四分音符。但是，这种模式的“指骨”尚有另一种润腔方法，唱腔和旋律乐器处理不同。唱腔的润腔同“贯”相同，只不过至第三个音“十”轻轻收音，第四个音“一”和第五个音“十”静止延长，但停而未断，似藕断丝连；旋律乐器洞箫和二弦则在第二个音“一”暂时收音，然后，又从第三个音“十”开始，延长至第五个音“十”，其乐音组织变成了2+3，前一个音二分音符，后一个音三个四分音符。遇到这种情况，必须将唱腔和旋律乐器分开练习。

谱例4:

还有一种“贯”的记号是“分”，记于二个“点”或“点”与“甲”之间，前一音实际上为二个四分音符（一个二分音符），这种情况大多出现在低音，其润腔方法和一般的“贯”相同。



“贯”的压缩型是常常接于L之后的、十和、二种，谓之“去倒·点甲”和“去倒·点”。“去倒”之后的“点甲”和“点”便是“贯”的压缩型。其润腔方法是直接将“贯”压短成为二个四分音符或者一个四分音符。但是，这种情况下，人们不把它叫做“贯”，而把它划归到“塞”。其实，它的润腔方法和“贯”是一样的。

谱例5:

指骨

一 L 电、十、 十 o、 十 卩 电、一 电 L 六 o 电、六 L 工、十

润腔

“折”的润腔方法丰富多样，有“单音上折”、“单音下折”、“复音上折”、“复音下折”、“断音折”和“歇折”等。前五种“折”，记号均为“、一十”，第六种“折”是在它们的前面增加一个八分音符的歇记号口，第一个音“、”变成了处于后半拍的八分音符。“折”的润腔方法是：第一个音“、”之后，向上大二度转折润腔，转折润腔的音多为十六分音符，其前面的本音变成了附点八分音符；然后，用“贯”的压缩型润腔方法，唱奏完之后的二个音“一十”，这叫“单音上折”；如果向下大二度（或小三度）转折，则为“单音下折”；如果上折或下折的转折润腔音有二个音以上，就叫做“复音上折”或“复音下折”；当第一个音“、”和第二个音“一”处理成断音时，就叫做“断音折”，但在这种情况下，第三个音“十”往往不收音，而是在接下面的音时，“塞”进润腔音，润腔音往往高其下面的音一个大二度；“歇折”的润腔方法，往往是将第一个音带出一个高大二度润腔音。

谱例6:

指骨

润腔

“单音上折” “单音下折” “复音上折”

指骨

润腔

“复音下折” “断音折” “歇折”

“折”的记号是“、-十”，如果三个音同一谱字，称之为“同谱字折声”；如果第一个音“、”一个谱字，第二个音“-”和第三个音“十”另一个谱字，称之为“异谱字折声”，其润腔方法和一般的“折”相同。

谱例7:

指骨

润腔

工 L 义 下 义 下 十 口 义 口 下 士 下 十 工 口 义 下 工 十

“折”的压缩型有三种。它们是“点甲”（记号“、十”）、“点紧甲”（记号“、十”）和“歇点甲”（记号“口、十”）。“点甲”的“折”，记号和压缩型的“贯”之“、十”相同。但是，当“、十”的后面遇到歇记号“口”时，它是压缩型的“折”，润腔方法是在二个音之间塞进一个高大二度（或低大二度、小三度）的润腔音；“、十”是二个符号合为一拍（二个八分音符），民间称之为“点掷甲”，润腔方法和“、十”相同，只是时值压缩一半；“口、十”是歇记号口同“、”合为一拍（一个八分休止符加一个八分音符），润腔音是在、和十之间，方法和、十相同，是先休止半拍，然后接“、十”。这三种压缩型的“折”，节奏不同，润腔方法相同，润腔的结果，润腔音与骨干音构成助音式音型。

谱例8:

指骨

工、十 六、卅 口一、 电一 口六、 十

"点甲" "点紧甲" "歇点甲"

润腔

三、“塞”。

“塞”的润腔最复杂,大体可以归纳为:

1、助音式的“塞”。

于二个相同的骨干音之间向上“塞”进一个高大二度音,或向下“塞”进一个低大二度或小三度音,骨干音同润腔音形成助音式进行。这种方法主要用在“去倒”(记号“L”食指下弹,拇指挑,各为一个八分音符,合一拍,用于同一谱字;如果二个音谱字不同,则记为“>”),以及上面所述的“点甲”(记号“、十”)、“点紧甲”(记号“、卅”)和“歇点甲”(记号“口、卅”)。其中,“点甲”、“点紧甲”和“歇点甲”也可以视作“折”的压缩型(参看例8各例)。

谱例9:

指骨

—L —L 电、— —、电、

同谱字 不同谱字

润腔

2、连带式的“塞”。

于骨干音之后带出或上或下的邻近音(上为高大二度音,下为低大二度或低小三度音。南音的润腔音,上均为大二度音,下均为大二度或小三度音,因此,以下各谱例对于上下润腔音的音程不再重复说明),这种润腔方法最常见于“点·去倒”(记号“、L”或“、>”)、“点·甲落指”(记号“、十”)、“点·剪”(记号“、又”)、“甲·剪”(记号“十又”)和“点·半跳”(记号“、丿”)等。润腔时,“点”至“去”之间(或“点”至“甲”之间)由“点”带出它的一个十六分音符的邻近音下接“去”或“甲”,其后的“去倒”、“甲落指”、“剪”和“半跳”则依其自身规律继续润腔。

指骨
 点· 去倒 点甲落指 甲 剪 点半跳 点 剪

润腔

这种组合的“细胞团”，我们称之为“复合细胞团”，复合的成份，用一个圆点将其分开。例如，“点·去倒”，即包括了“点”和“去倒”二种成份。“点”至“去”之间为“连带式塞音”润腔，“去倒”为“助音式塞音”润腔。

这种“连带式塞音”润腔方法还用于“去倒”（记号“L”）及其变体“丷”、各种“反”（记号“九”，包括“全反”“L九”、“点反”“丷九”、“甲反”“十九”、“歇反”“口九”和“上马踢”）、“剪指”（记号又）。“九”和“丷”皆为右手拇指上挑，但是，“九”之前隐含一个低大二度或低小三度的十六分音符，隐含音用食指“点”，“九”记号用拇指“挑”。其中“全反”的第一个音还向上带出一个高大二度音。

谱例11(1):

指骨
 一L 仅、一
 “去倒”的连带式塞音润腔方法

润腔

指骨
 一L 九 一、 九 一十 九
 (全反) (点反) (甲反)

弹法
 、 、 、 、 、 十、

润腔

指骨
 口 一九 工、 一九 一、 又口
 (歇反) (上马踢) (剪指)

弹法

润腔

由谱例10可以看出，“点·去倒”的“点”之后带出的音向上或向下的取择，决定于“点·去倒”之后的音是向上或向下，若其后的音向上，则带出的音先下；反之，若其后的音向下，则带出的音先上，这是传统的“欲上先下，欲下先上”的阴阳相和的原则。

“点捺”（记号 δ ）同“踢”或“紧去倒”的结合，可以将它视作是“点·去倒”的变化形态。其润腔方法与“点·去倒”基本相同。民间传本，一般都将“点捺”解释为食指先一点，后捺指。这种解释未能将其特点说清楚。其实，“点捺”同“捺”及“抢捺”的区别主要在于“点捺”是唱腔、箫弦与琵琶同时出现唱奏，而“捺”（记号“0”）和“抢捺”（记号“O”）是唱腔及箫弦不与琵琶同时唱奏。“贯捺”（记号“8”）和“点捺”相同，也是箫弦同奏的“捺”，它和“点捺”的区别有二方面：1、“贯捺”不能像“点·去倒”那样润腔；2、“点捺”最后有一压指的“点”压于本音，而“贯捺”的最后音等于是下一个谱字的“点”。“贯捺”是技巧性指法；“点捺”是润腔性指骨。“点捺”和“点·去倒”区别在润腔上，即“点·去倒”可以不连贯，而“点捺”则要求一定要连贯，也正因为如此，“点捺”时，箫弦乐器必须同时连贯地加入。

谱例11(2):

指骨

润腔

“贯捺” “起捺” “点捺” “抢捺”

泉州南音网

3、重叠式“塞”音润腔。

这种润腔方法是于骨干音上方作大二度音重叠，或润腔音于骨干音下方作大二度或小三度重叠。即在润腔时，某一骨干音由其某一邻近的润腔音顶替，琵琶和三弦仍旧弹奏骨干音。润腔音顶替骨干音的地方，我们称之为“润腔点”。骨干音同润腔点之间形成短暂的二度或三度和音。这种以与骨干音重叠出现的润腔音，我们暂称之为“重叠式润腔”。这种方法主要用于“半跳”（记号 \curvearrowright ）、“全跳”（记号 \curvearrowleft ）、“战指”（记号 $\curvearrowright\curvearrowleft$ ）、“打义”（记号 $\curvearrowright\curvearrowleft$ ）等指法。一般地说，“半跳”的润腔点多在第二个“ \curvearrowright ”上；“全跳”的润腔点多在第三个音“ \curvearrowleft ”上；“战指”的润腔点多在第二个音 \curvearrowleft ；“打义”译为五线谱之后，为四个十六分音符，它的润腔点多在最后一个音，是骨干音的低大二度根音，它同时也可被视为“技巧性指骨”。

谱例12、

指骨

润腔

“半跳” “全跳” “战拍” “打义”

由上例可知，“半跳”和“全跳”的润腔点向上或向下，取决于其后的音在其上或在其下。其后的音若在其上，则润腔点在骨干音之下而成为和声音程的“根音”；反之，其后的音在其下，则润腔点在骨干音之上而成为和声音程的“冠音”。

“半跳”和“全跳”的记号用于一个谱字。其变化形态是指法不变、节奏不变，同样的指法换成别的谱字，其润腔方法和“半跳”“全跳”相同。

谱例13:

指骨

电0六↘工六↖ 电六↖一↗电L 六↖一↗电↖ 电↖一↗ 仅↖

(不同谱字的半跳) (不同谱字的全跳)

润腔

必须特别注意的是，“全跳”（“↗”）的最后一个“↖”，只是一个只有半拍的八分音符，它永远必须同其后面的“踢”（“↖”）合成一个四分音符，二者是一个整体。因此，“全跳”实际上要同其后的“踢”联系起来看，它的“细胞团”应当是“↗↖”。其变化形态多为“↖↗↖”，为“异谱字全跳”，润腔点与全跳相同。

由此可见，指骨记号“↗”具有二重性：当它同“↖”结合时，它是“战指”，构成的节奏型是𠄎，每一个音是一个十六分音符；如果它是“异谱字全跳”的组成部份，则它的最后一个音是八分音符，而前二个音合起来是八分音符，构成的节奏型是𠄎。二者的节奏完全不同。所以，不加区别，把↗一律解释为“战指”，是片面的、不准确的。

谱例14:

指骨

仅↗ 一↖ 一↗ 电↖

润腔

4、“停声待拍”的润腔。

“点·去倒”或“全跳”的第一个音，润腔时“歇”一个八分音符（即前半拍休止），造成“停声待拍”的效果，琵琶和三弦依指骨弹奏。“停声待拍”不用歇记号“口”。

谱例15:

指骨

一↖一L 一↗ 一L

润腔

5、连接性润腔音。

上述各种“塞”的润腔方法同各种“贯”“折”一样，都是相对稳定的模式，每一个模式（包括指骨和润腔），均可以看作是一结合得很紧密的“细胞团”。南音的旋律、乐句，是由这些“细胞团”相互联结而成的。它们的联结，大多由“塞”的润腔方法作纽带，通常是下一个“细胞团”的第一个骨干音前的高大二度润腔音，也是前一个“细胞团”最后一个骨干音的润腔音，以连接带出的形式出现。这种具有连接意义的润腔音，我们称之为连接性润腔音。

谱例16:

上述各种润腔方法说明，南音工尺谱的润腔，全部隐含在各种有机结合的“指骨”之中，不管采用什么润腔方法，也不管是什么形式的“细胞团”，润腔音同骨干音的关系，常常是润腔音比骨干音高出一个大二度或者低一个大二度或小三度。这就是南音为什么特别委婉曲折的基本原因。“指骨”不仅是时值和弹奏的表示，而且，具有暗指润腔的意义。因此，解读南音工尺谱，不应当仅仅只读“指骨”，而是应当根据“指骨”的润腔指意，将“细胞团”的每一个“细胞”都再现出来，即将“指骨”和润腔同时解读。一开始，就应当学会在指骨记号的基础上，作有规律的即兴润腔。

南音的润腔方法也是源远流长的。《隋书·音乐志》云：“五音非宫不调，五味非甘不和，又动声仪宫唱而商和，是谓善，本太平之乐也。”应当可以说，至少在隋以前，典雅和缓的传统音乐（即“太平之乐”），是五音齐全、并且是用“宫唱而商和”的方法进行演唱的。北宋的沈括，在其《梦溪笔谈》卷五中，也有类似的文字：“古之善歌者，谓‘当使声中无字，字中有声’，”。沈括所说的“声”是润腔，“字”即谱字骨干音。何谓“字中有声”？沈括进一步解释说：“如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此‘字中有声’也。”沈括所说的“宫声字而曲合用商声”及“转宫为商歌之”，和《隋书·音乐志》说的“宫唱而商和”其实是同一回事，即将谱字通通视作“宫”，将润腔音通通视作“商”，这种大二度的巧妙结合，使之“声中无字，字中有声”，便是“太平之乐”。南音的润腔，完全可以用“宫唱而商和”、“宫声字而曲合用商声”及“转宫为商歌之”概括之。简而言之，南音的润腔要诀，可用“宫声字商声唱”概括之。坚持南音工尺谱及其润腔，不但是维护南音传统所必不可少的重要组成部份，而且，在今日及今后的南音艺术实践中，都有十分重要的意义。

民间的教学方法，往往不学谱而先“念嘴”（即将方言汉字融入润腔，让学生跟唱），直到学习南音琵琶弹奏时，才让学生学习工尺谱。笔者经过大量实践经验证明，让学生先学习南音工尺谱及其润腔，将各种“细胞团”分门别类解剖练习，并让这种练习与乐器训练同步进行，待学生对各种“指骨”及其润腔有较明确的理解后，再进行“念嘴”，作“以字行腔”的教学，不但可以大大提高教学效果，使学生较快地掌握南音韵味及各种南音乐器的演奏，而且，由于这是一种理论和实践相结合的教学，所以，对于让学生理解南音的传统价值，有很大的帮助。

其旋律音即为下列的“十”音：

- “士十” 拇指叩奏三线空弦，骨干音、旋律音皆为g；
- “芷十” 拇指叩奏母线空弦，骨干音、旋律音皆为d；
- “吓十” 拇指叩奏三线“下”，骨干音、旋律音皆为a；
- “颯十” 拇指叩奏三线“仄”，骨干音、旋律音皆为b；
- “芟十” 拇指叩奏母线“有六”，骨干音、旋律音皆为e。

再如《四时景》，十和√可以看成是技巧，它有和音的成份，旋律也在其中：



再如《南海观音赞》末节，“水”“观”“救”三字的√，润腔旋律音也是 \sharp ，与骨干音皆构成大二度和声音程：



(二)、纯演奏技巧的“技巧性指骨”。

还有一些记号或者文字说明，既没有“宫声字商声唱”的润腔要求，也没有隐含和声音程，它是纯技巧的，我们也称之为“技巧性指骨”，它们主要出现在纯器乐曲的“谱”之中。例如：

1、“8”指骨名称叫“贯撚”（有的称之为“双撚”），其主要特点，详见上文关于“点撚”和“贯撚”。

2、“乂才”指骨名称叫“打乂”（或“单打乂”），左手食指摠二线第一相，无名指同时摠二线第三线，右手食指弹一下，无名指抓三下，共四个十六分音符。

3、“乂才乂才”指骨名称“双打乂”，左手食指和无名指于“单打乂”之前，用“乂才”的奏法，奏出二个八分音符，后接“单打乂”之法。

4、“乂才乂才乂才”指骨名称“三打乂”，在双打乂之前又增加一组二个八分音符的“打乂”。

5、“乂才”指骨名称“紧打乂”，左手位置同“打乂”，右手弹一下，左手无名指抓一下，二个十六分音符。

6、“乂才乂才”指骨名称“紧双打乂”，紧打乂的重复，四个十六分音符。

7、“乂才工一”指骨名称“打乂工”，紧打乂之后紧接右手拇指挑奏子线空弦“工”，“紧打乂”为二个十六分音符，“工”为一个八分音符。

8、“工、乂才”指骨名称“工打乂”，奏法与“乂才工一”相反。

9、“口乂才”指骨名称“歇紧打乂”，先休止八分音符时值，再接紧打乂。

10、“ \vdots ”指骨名称叫“走线”，实际上是“滑奏”，即由低音往高音滑音演奏。

11、“ 多 ”指骨名称叫“抓打”，相当于弹拨乐器的“撮音”技法。即左食指无名指成大二度同时按弦，右手食指弹，左手无名指抓出食指的音，如此往复几次；旋律乐器打奏。

12、“画眉上架”洞箫上于“六”和“工”的五度泛音。即开放第五孔的“六”，蓄力吹成“仪”；全按蓄力吹成“一”。

13、“归巢仁”洞箫于“屯”上的五度泛音，即开放第三孔“屯”，蓄力吹成“仁”。

另外，有些乐章的乐器演奏，其方法也不记录在谱面上，而是必须由教师面授。例如《梅花操》的第三章，三弦是后半拍衬奏，第四章三弦用滚奏，最后一章的末尾，三弦在二、三线的高把位上作高八度花奏。可知，民间有不写配器谱的配器法的存在，而且，技巧较一般“指骨”复杂。

五、管门、撩拍

南音的管门，是宫调、调式、乐音序列的总和。宫调（调门）存在于管门之中，但是，宫调仅仅是管门的一部份，不能将宫调等同于管门。南音有四个管门，它们是五空管、倍电管、四空管和五空四仪管。每一个管门的宫调不同，调式、乐音序列也不同。其中，五空管最为复杂，它有六音序列、七音序列和八音序列三种乐音序列，包括了C宫、G宫D宫三个宫调。本书在确定调号时，考虑到在一些纯器乐曲的“谱”中，G宫比重不少，在一些有唱词的“指”和“曲”中，也常常有“落倍”的乐音进行，为减少临时升号的使用，故五空管用了一个升号的调号，但是，决不可以将五空管等同于宫调；四空管一般是五声音阶F宫，有的曲子有六音序列，因而就有F和C二个宫，因此，四空管用了一个降号的调号，同样不能将四空管看成只有F宫调；五空四仪管只有一个宫，但在《四不应》一曲中，由于乐器重新调弦而移至B \flat 宫，因此，五空四仪管确定为没有升降号的调号，在《四不应》一曲中，为二个降号的调号；倍电管也只有一个D宫，确定为二个升号的调号。管门同调号对应如下表：



读谱时，则无论什么调号，一律用南音的固定唱名法唱谱（参考《南音工尺谱的唱名》）。因为，唯有如此，才能够体现和体验南音工尺谱的基本特点。

南音的撩拍是南音中的节拍，它由二部份组成：一、文字撩拍的说明，如慢头、破腹慢、慢尾、七撩、宽三撩、紧三撩、叠拍、紧叠等；二、拍记号“O”、撩记号“\”和角撩记号“∟”。除了慢头、破腹慢和慢尾及紧叠之外，每一个拍号“O”或每一个撩号“\”或角撩号“∟”，都相当于一个二分音符。七撩有一个拍号和七个撩号，“七撩”的名称源于此。其中，第四撩用角撩号“∟”。之所以叫做“角撩”，是因为持拍者以食指、中指、无名指和小指摠1、2、3、4撩，然后拐弯，再以无名指、中指、食指作5、6、7撩进行摠撩，摠撩的方法是拇指依上述次序分别同各指摠指，因为第四撩至小指之后要拐角，所以，第四撩又叫做“角撩”，用拐角的记号“∟”表示；宽三撩有一个拍号和三个撩号，每一撩的时值和七撩相同，均以二分音符为一撩，“宽三撩”的名称源于此，指头摠指方法和顺序同上；紧三撩是一个拍号一个撩号，但是，这是一种省略的记谱方法，撩记号仅记录中撩（即略去第一撩和第三撩），民间仍然以手指摠三次代表三撩，每一次比宽三撩缩紧了一半的时值（一次只有一个四分音符的时值），所以叫做“紧三撩”；“叠拍”（谱中，有时将曲牌名及叠拍合起来简写为“义义叠”，如“翁姨叠”），为一强一弱的重复；“紧叠”是去掉弱拍而只有强拍的“叠”；慢头、破腹慢慢和慢尾，都是自由节奏。“慢”的最基本指法是“落播”（\、-、十的重复，相当于任意延长）和“贯撚”。

撩拍记号同节拍记号对应如下：

1、慢头、慢尾、破腹慢相当于散板，五线谱记号为 ♩ ；慢头用于乐曲的开始，慢尾用于乐曲的结束，破腹慢用于乐曲的中间；

- 2、七撩相当于一 $\frac{8}{2}$
- 3、宽三撩相当于一 $\frac{4}{2}$
- 4、紧三撩相当于一 $\frac{4}{4}$
- 5、叠拍相当于一 $\frac{2}{4}$
- 6、紧叠相当于一 $\frac{1}{4}$

管门关系到音高音准，而撩拍则关系到节拍、节奏及管门乐音序列的运行规律，因此，准确地把握管门和撩拍，是南音视谱过程中十分重要的一个环节。

然而，如前所言，管门 \approx 调门，撩拍 \approx 节拍；只能用“相当于”这个概念。那么，在学习南音时，就应当十分注意管门和撩拍的深刻的内在涵义，而千万不能与调门和节拍简单而绝对地等同起来。因为，管门包括了宫调、调式及乐音序列，不同的管门，有不同的滚门和曲牌；不同的滚门、不同的曲牌，有不同的乐音序列、旋律和不同的音乐特点。调门则不管这些而只管调高位置。撩拍也不能视为一般的节拍，因为，不同的滚门、不同的曲牌，由于旋律不同，音乐特点不同，撩和拍的记号，有相对固定的位置，其位置不能随意更换，不能颠倒。节拍记号则不管这些而只管小节的单位拍数。例如[北青阳]的“大韵”及其撩拍位置应当是：

不能因为它是紧三撩（一），节拍记号和撩拍记号均已对应，便将撩号 \vee 和拍号 \circ 的位置改动为：

这样改动的结果，虽然节拍记号依旧，但是，其错误正好是南音艺人所批评的“无撩无拍”，因为，撩和拍的位置不是原曲牌应处的位置，违反了这一曲牌撩拍的规律。

六、余言

南音的教学方法，民间都用“念嘴”，而且，几乎概不例外地用“死念”。其目的是让学生唱曲。“念嘴”不是视谱，而是教师让学生仿唱的一种师承的传艺方式，即让学生跟着教师的唱腔模唱。学生的唱腔、音韵、咬字，完全来自于这种机械的模仿。应当看到，教师作示范，学生作模仿，这种方法，任何一学科都是必要的教学方法，南音也不例外。这种方法，对于南音这样的传统音乐，更是“传”而“统”之的重要手段。然而，也应当看到，民间的这种方法，也有其明显的缺陷，其一，学生知其然而不知其所以然；其二，教学单调乏味难以引发学生的学习兴趣；其三，由于教师自身的文化素质和艺术素质的关系，对传统价值及其表现自己缺乏理性认识，因而极容易将错误的东西错认为是传统的东西而强加于学生，导致对传统真实的损坏和扭曲，目前，社会上一些南音演唱中的字音变异，以及韵味走失，无不与此有头。显然，这种教学方法也有不利于南音传统的继承和发展的一面的。

我们所提倡的南音工尺谱视谱教学也需要教师的示范，但是，它是让学生自己掌握读谱方法为目的的教学手段。训练的基本目标，既要让学生懂得“指骨”，又要让学生自己去掌握润腔要领，它应当是视唱和练耳、咬字和旋律韵味的密切结合。这种教学，需要在理论的指导下进行。即便是“念嘴”，也可以把乐句提炼分解、剖析、注音，然后进行组合，指出什么是传统应当继承发扬，什么不是传统应当予以纠正。显然，这种教学对教师的要求更高了。实践证明，这种在传统基础上总结出来的教学方法，不但可以避免因上述机械“念嘴”引发的种种弊端，而且，可以大大提高教学效果。视谱能力逾强，演唱或者演奏的能力和水平就逾高，对于传统的维护继承以及南音艺术的提高发展，也就更能发挥其作用。

笔者同李文胜合作，完成了“南音工尺谱多媒体电脑软件”的研制。此书系用该软件的“工尺谱自动直译五线谱”编印而成的。编撰此书的出发点，一是让更多的人认识理解南音及其工尺谱，二是希望能方便南音工尺谱的视谱教学。笔者不自量力地将南音工尺谱的润腔识谱分门别类进行解剖分析，主观上是希望读者能对南音工尺谱的记谱、读谱特点有宏观和微观的认识，并为南音工尺谱的视谱教学提供方便。但是，限于笔者水平，恐难如愿以偿。为此，恳切企望读者批评指正，同时，期待读者在实践中不断予以补充充实提高，使其不断完善起来，其愿足矣。