

fa、si 两个风格音在各流派筝曲中的运用及思考

韩建勇

传统筝乐是以其乐调鲜明的地域特征、色彩作为划分风格流派的依据的。这些流派无不与当地文化密切关联，可以说，地域性的文化诸如民间音乐、说唱曲艺、戏曲等是如此多筝艺流派产生并立足的丰厚土壤。不同流派的筝乐往往都蕴涵着当地的语言特征和风格特点，如各筝艺流派的左手做韵特色无不反映出它们所依附的当地地域语言、人文精神和民间音乐等因素的影响。

在传统的筝乐中，左右手分工相当明确：右手职弹，左手司按。通俗一点讲，就是以右手取音，左手掌管韵味。“左手司按”中的“按”泛指左手在筝马左侧弦段上一系列的做韵技巧与润音手法。4、7 二变之音亦属“按”这个范畴。对于以“宫商角徵羽”五声音阶来定弦的古筝而言，fa、si 必须通过左手在筝马左侧的弦段上进行按压而取得此二音区分筝乐流派风格的重要标志之一。fa、si 二音的弹奏要视乐曲的调式、地域风格等因素而定，而不能简单等同于十二平均律中的 fa、si 二音。受不同地域文化艺术等各方面因素的影响，fa、si 二音在变化的度、音程以及稳定性方面都不尽相同。本文试对 fa、si 二音在不同流派筝乐中的运用做分析，来看一下筝乐中的乐汇、演奏旋法、音乐语言所呈现的一些特点，以及演奏者在演奏传统筝乐中所应注意的一些细节问题。

传统古筝（乐）是按传统五声音阶来定弦的，但通过左手不同力度、尺度按变音的运用，却能达到几种调式和音阶的组合，这种按弦转调的手法在潮州筝中的运用可以说是达到了十分绝妙的地步，也成为潮州筝派有别于其他筝派的重要特点之一。潮州筝早先是用“二四谱”作为原始谱的，这是一种只能以潮州方言念唱的古乐诗谱。“二四谱”以“二三四五六七八”（相当于简谱的 5 6 1 2 3 5 6）为标记。它基本上是一种五声音阶的谱式，音调的变化要靠左手按、滑而产生的“轻三六调”（“轻六调”）、“重三六调”（“重六调”）、“活三五调”（“活五调”）、“轻三重六调”（“半轻重”）等多种不同的变调奏法来体现。

二四谱	二 三 四 五 六 七 八
简谱	5 6 7 1 2 3 4 5 6
轻三六调	5 6 1 2 3 5 6
重三六调	5 7 1 2 4 5 7
轻三重六调	5 6 1 2 4 5 6
活三五调	5 7 1 2 4 5 7 （2 为左手按变获得）

潮州音（筝）乐在音律方面不同于十二平均律和其他地方的民间音乐音律，左手变化细腻、微妙而独具一格。在潮州筝曲中，调式中的“轻重”是就左手按弦的力度、技巧等多个方面而言的，“轻”指不按弦，“重”即按弦。从以上表中可以看出，“轻六调”是用 5 6 1 2 3 5 6 音阶构成旋律，没有过多的 7 4 两音的揉、按，此种调式的音乐一般都有流畅、轻快的特点，如《粉蝶采花》；而“重六调”是用 5 7 1 2 4 5 7 音阶构成旋律。然而，“轻六调”乐曲中也会出现 4 7 两音，“重六调”乐曲中也会出现 6 3 两音，然而它们在乐曲中的功能是不一样的。在“轻六调”中出现的“4 7”二音和“重六调”中出现的“6 3”二音，处于装饰和不稳定的位置，是为辅助音或者经过音。在“轻六调”中，4、7 音主

要用于装饰，“重六调”中则把6、3二音用于装饰。另外，在演奏“轻六调”或“重六调”乐曲时，7音比十二平均律的7（原位si）稍低，但又不到b7音，4音比十二平均律的4（原位fa）音稍高，但又不到#4音。

潮州筝乐所具有的“轻”、“重”调式特点在陕西筝乐也有类似体现。陕西（风格）筝曲与当地的戏曲同源异流，有很大一部分作品都是“秦腔”、“迷胡”等曲种的唱腔牌子逐渐器乐化而产生。在陕西当地，像秦腔、碗碗腔、迷胡等戏种的音乐，其旋律一般分为“欢音”、“苦音”两种，而由这些地方戏曲音乐脱胎而出的陕西（风格）筝曲也都继承了这个“传统”。陕西筝曲与当地的戏种音乐一样，其最典型的特点在于音调、旋律上“fa”、“si”两变音的特殊效果。其中，四级音为微升fa，七级音为微降si，两音通过按颤mi、la两弦获得。在“苦音”音阶中，四级音fa要比原位fa略高，但不到升fa，七级音si要比原位si略低，但不到降si。在曲谱上一般用“↑4”、“↓7”来表示。在左手的旋法上，fa、si二音分别向mi、la二音靠拢，皆带下滑音，是一种游移性质的“腔化音”。这种由fa而mi，由si而la的下行过渡、游移，是陕西筝曲在模仿戏曲唱腔的一种反映，是陕西（风格）筝曲神韵的重要体现所在。然而，微升fa、微降si仅仅是陕西筝曲的部分风格，并不能涵盖陕西筝曲的全部风格。

演奏陕西筝曲，把握好风格色彩，很重要的一点就是需要了解某筝曲的调式、音阶等各个方面。他们在当地有“欢音”（花音）、“苦音”（哭音）音阶调式。前者曲调多用mi、la两音，后者则多用fa、si两音。然而，在很多情况下，陕西筝曲并非一成不变地运用一种调性色彩，而是对两种不同色彩的调性音阶交替运用，所谓“花苦变化”的手法来发展曲调，所以我们在欣赏陕西筝曲时，奏出的音调时而具有游移性，时而坚实稳定，然而却和谐地同处于一个曲调中。这也成为陕西筝曲有一个重要的特征。比如在根据迷胡曲调整编的《扫雪》、根据碗碗腔音调为素材创编的《秦桑曲》等曲中都有体现。

在《扫雪》一曲中，前后两个部分运用的是苦音微降si，而在中间部分（从“清晰地”一段开始）对七级音进行了还原，运用的是欢音调式，由此在调式以及调式色彩下的音高关系形成了鲜明的对比。整个小曲对原位fa、原位si、微降si的运用较为坚实稳定，而并未刻意追求这些音的游移性。纵观整首小曲，其主体调式为苦音调式，欢音调式音阶的出现为乐曲增加了不少明亮的色彩。《秦桑曲》主体也是运用了苦音调式、音阶，然而首尾却是欢音调式。乐曲引子和结尾部分的欢音调式表现出秦腔那种豪放、宽阔的气势，情绪高昂、激动。这两部分使用的是本位si音，然而有些弹筝人对地方语言掌握方面的匮乏以及风格音的片面认识，而把si音给微降乃至直接奏成降si了，从而使乐曲听起来有明显的塌陷感，此种处理方法大大降低了乐曲本身所应该具有的高昂、激越情绪，乃至对整首乐曲也具有某种程度上的破坏性。乐曲主体部分对两个变音的游移性较为突出，而这种游移的效果也将“秦筝声最苦”的意味表达的淋漓尽致。所谓“陕西派多抒情”，这在陕西（风格）筝曲的慢板段落中体现的尤为明显。缓慢的曲风、优美而凄楚的旋律抒发着女子对远方亲人的思念之情。

再如，秦筝齐奏《百花引》一曲，si的音高也并非一成不变，而是巧妙的运用了微降si和本位si两种不同的调式音阶、音高。乐曲首尾运用了微降si，中段则是本位si，并且作为主体。大段的欢音调式及其音的组合将西北人民欢快、幸福、惬意的新生活表现的淋漓尽致。《秋夜筝》（1958年，周延甲曲）一曲由作者模仿陕西迷胡的格调韵律而作，乐曲采用苦音调式，曲调优美，而曲风深沉，二变之音及其变化的“深情”表达出作者在深秋之夜的一种感怀。根据西

安鼓乐曲素材创编的《香山射鼓》(曲云 作曲)也存在着不同调式色彩的变化和音阶的交替使用的现象,乐曲第一段的大段慢板音乐使用的是典型的唐代燕乐音阶,演奏此段需要十分注重 fa、微降 si 二变之音的音高及左手的细腻按弦技巧。到乐曲行进到第三段,旋律由前段的燕乐音阶转换为清乐音阶,前段中微降 si 升高至本位 si。

从两个偏音的音高来看,在潮州曲和陕西筝曲中的运用较为相似,然而具体的游移走向却不尽相同,也由此成为判断其腔韵风格的重要标志。在陕西筝曲中通常是表现为 fa 向 mi 音方向游移, si 向 la 音方向游移。这种游移又可以看做是一种音级之间的下滑,不过在徐徐下滑的同时,往往加以左手的按捺,以丰富其做韵。如在迷胡筝曲《扫雪》的首尾两段,用了苦音音阶,曲速舒缓,两个特性音的游移产生出独具一格的音韵,听来十分巧妙。在乐谱中,用了定滑音对特性音进行了标注。从曲谱的第十三小节开始,我们不难发现,在旋律的走向上,都是往下级进进行的。这在陕西(风格)筝曲中,是一种典型的特征。

扫 雪

1 = D

周延甲编订

中速 优美、惬意地

The musical score is written in staff notation with numbered fingering. It consists of three lines of music. The first line starts with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are: 1̇. 1̇. 2̇. 6̇. 5̇. | 4̇. 2̇. 4̇. | 5̇. 6̇. | 1̇. 1̇. 2̇. 6̇. 5̇. | 4̇. 2̇. 4̇. | 5̇. 5̇. | 1̇. 1̇. 2̇. 6̇. 5̇. | 4̇. 0̇. | 4̇. 5̇. 6̇. 5̇. | 4̇. | 1̇. 1̇. 2̇. 6̇. 5̇. | 4̇. 2̇. 4̇. |. Dynamic markings include *mf* and *p*. The second line continues with notes: 5̇. 5̇. | 2̇. 4̇. | 4̇. 5̇. 6̇. 5̇. |. |. 1̇. |. 2̇. 4̇. | 5̇. 1̇. 6̇. 5̇. |. |. 1̇. |. 2̇. 4̇. | 3̇. 2̇. |. |. 1̇. 2̇. 1̇. |. 7̇. |. The third line starts with a 5/12 time signature and notes: 7̇. 6̇. |. 5̇. |. 4̇. 3̇. |. 2̇. |. |. 1̇. |. 2̇. 2̇. 2̇. 2̇. |. 2̇. 4̇. |. 2̇. 3̇. 2̇. 1̇. |. 7̇. |. |. 5̇. 1̇. |. 7̇. 6̇. |. 5̇. |. 4̇. 3̇. |. 2̇. |. |. 1̇. |. 1̇. |.

这种由于音的不稳定以及游移的特性,形成了乐曲独特的韵味,乃至筝艺流派的重要艺术特色。不同级音间的游移所产生的“音腔”实际上是一种腔调的反映,这种腔调的走向都与当地的戏曲曲种、民间音乐等文化息息相关。在陕西筝曲中,“苦”味是其最为典型的特点,除了在调式音阶上使用苦音音阶的因素之外,另外一个重要的方面就是音级在旋律中下行游移所产生的腔调。从微升 fa 到 mi, 微降 si 到 la 的下行游移恰似人们的声声叹息,扣人心弦,加上再游移的同时加以左手的吟揉按颤等技巧,更加深了其艺术的感染力。

与此同时,当地的一些民间歌调也深受戏曲唱腔的影响,也体现出两个特性音的游移特性,而经筝乐化的创作后,这个特点更加明显。这是筝乐“声腔化”的魅力所在。

以下节选筝曲《绣金匾》看一下陕西筝曲的一些特点:

陕北民歌
延 甲改编
(作于1958年)

1=G

中速、稍慢 亲切、赞颂地

⑥

$\frac{2}{4}$ 5 4 2 5 1 6 | 5 6 5 4 3 2 2 | 5 6 1 5 4 3 | 2 1 7 6 1. 1 1 1 | 2 3 2 1 2 5 5 4 | 2. 3 2 1 7. 7 7

5 5 5 5 5 5 1 2 5 2

mf

⑦

2 4 3 2 1 7 6 | 5 5 1 5 5 | 2 1 2 1 2 5 5 4 | 2. 3 2 1 7. 7 7 1 | 2 2 4 3 2 1 7 6 | 5 5 1 5

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

⑧

《绣金匾》旋律亲切优美，朴素自然，具有浓郁的陕北风味，字里行间表达着人们对革命伟人的无限怀念之情。乐曲中有多处4音与3音相连接的地方，下滑3音不是从5音（3音按音）上来，而是从4音上游移下滑而来。7音与6音也有同样的特点。那些将7是7，6是6的简单奏法，或者将始音按的过高再下滑的奏法将乐曲的地方风格丢掉了。再如《山丹丹花开红艳艳》，此曲筝家焦金海先生根据陕北同名民歌改编的一首筝曲，采用苦音音阶调式编写。乐曲中两个特性音的游移所产生的“一吟三叹”的音响效果，充分表现出其苦楚的感情色彩。这些乐曲中，左手旋法上对这些地方民歌小调唱腔的借鉴，惟妙惟肖地模仿，成为演奏这些乐曲风格把握至关重要的因素之一，也成为乐曲表达中情感渲染的灵魂所在。

陕西（风格）筝曲二变之音的音高、旋法等特性固然是此派最重要的特点所在，而由于旋律之需，二变之音 fa、si 经常连接出现也是他派所少有的。演奏中，左手大指参于按弦，这也成为陕西（风格）筝曲在演奏上极为典型的特点之一。这种双按与八度的双按稍有不同，这种双按有先后，而八度的双按弦一般同时往下用力按颤。

在潮州筝曲中，则多从偏音向其上方音游移，比如从微升 fa 游移到 sol，尤其在重六调的乐曲中表现特别明显。如《寒鸦戏水》、《秋思曲》等。

寒鸦戏水

（第一页）

1=G $\frac{4}{4}$

$\text{♩} = 48$

潮州筝曲
杨秀明传
林玲演奏谱

$\overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{6}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{6}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{6}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{3}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \mid$

mf f

$\overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{6}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{3}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{3}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{3}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \mid$

$\overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{6}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{4}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{5}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \mid \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{3}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{2}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{7}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \overset{\sim}{\underset{\sim}{1}} \mid$

上面所示谱例是演奏家林玲《寒鸦戏水》的演奏谱，从谱中这十二个小节，

我们不难发现，两个偏音在旋法上处理的特点。在潮州重六调的乐曲中，四级音是微升的，七级音是微降的，弹奏中伴有按颤等技法，然而由微升 fa、微降 si 而向上级音游移到稳定音级也成为其典型的风格技巧。从上面的谱例来看，微升 fa 的游移性处理比较典型。4、7 二音上的上滑具体的弹法是以 4（微升）、7（微降）音起，待右手弹后，左手在 4（微升）、7（微降）音的基础上再施以缓缓按压，从而得到委婉缠绵的音韵。记谱采用了在两个按变之音的右上角标注上滑音符号。在有些记谱中，也往往会用定时滑音的记谱方式，这种方式使演奏者对究竟上滑到何许音位更加一目了然。《寒鸦戏水》总有头板、拷拍、三板三个段落构成，这种向上级音游移化的处理多体现在慢板一段中，在拷拍、三板两段中则不多见。

再看《秋思曲》，这也是一首重六调的潮州筝曲。

秋 思 曲

1=G $\frac{4}{4}$
感慨地 慢板 ♩=52

潮州筝曲
郭鹰传谱

The musical score for 'Autumn Thoughts' is written in traditional Chinese notation. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and ornaments, such as slurs and wavy lines above notes, indicating specific playing techniques. The second and third staves continue the melodic line, maintaining the same notation style. The score is marked with dynamics like 'p' (piano) and includes a tempo marking of ♩=52.

谱面中，七级音使用了降号，这意在要注意演奏过程中七级音微降的音高。另外看一下旋律走向，都是从下往上去的，由 fa 而 sol 而 la、do，这与陕西（风格）筝曲的旋律下行走向形成明显的对比。

潮州筝派是我国筝派中重要的一脉，有着完善的传统体系，其影响广泛，对当前筝乐的创作起到了一定的影响作用。像《望月》（赵曼琴 曲）、《暗香》（王中山 曲）等作品在音乐结构、调式等方面，对潮州筝乐都有一定的借鉴。这些作品经过演奏家们的不断传奏，目前已是深受欢迎并具有很好演奏效果的“新潮乐风格”作品。如《暗香》：

(1=F)

散板

4/4

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

快起

10

(慢板)

古筝

2/4

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

乐曲由散板引子开始，声少韵多，强调左手做韵功底。乐曲强调对微降7、微升4音的运用，却并非是深沉之乐风，而是体现出几分清幽。加上低音提琴浑厚的背景衬音，短短几小节下来，清幽渺远的意境顿然弥漫开来。乐曲旋律古雅却不乏现代感，端庄雅致又不乏亮丽精彩。

上面的《寒鸦戏水》、《秋思曲》是潮州具有代表性的筝曲，曲谱已经带有演奏家个人演奏的某种主观意识，而实际上，在潮州当地，这种音乐是活的，多人多种奏法成为不争的事实，而不是固化的。有的演奏家对于偏音的上行游移如“4”音的上行游移处理比较“吝啬”，而有的演奏家则倾向于多用这种游移的变化而产生的韵律打动听众。这出于演奏家对乐曲的理解、认知以及演奏喜好的不同，是演奏家个人风格的体现，这些个人化的风格却统一在一个流派风格的基础之上。所以在演奏这些乐曲的时候，还是需要灵活体现的。4、7二音具有游移特点，旋律的走向对这两个音的实际音高也有些许影响，也就是说4、7的音高是微妙多变的，而不能固守着“微升”或“微降”这个特点。一般而言，如4音走向比它高的音级时，4音要略略偏高，如45 46。反之，若4音下所接的音级比4要低，如43 42，那么，4音需要稍稍偏低。7音的处理有同样具有这个特点。当然，“微升”、“微降”是这两个变音的基本风格，二音的偏高或偏低都是在原本“微升”、“微降”这个基础上的。我们不能把谱中所有的特性音都加上一个向上游移的小尾巴（滑音效果），要掌握好潮州筝乐风格并很好地去体现它，需要多听多辨，需要细细体会左手按变力度的大小及微妙之处，从而找到灵活演奏潮州曲的途径。

再看客家筝曲。客家筝曲硬弦、软弦（硬线、软线）等调式音阶的区分。硬线、软线调式特点理论上大致与潮州筝的“轻三六”、“重三六”基本相同。硬线采用的是七音律，而非五音律，硬线乐句中的“4、7”只是作为经过音使用，而不作为主音，音调在情绪上相对清越、轻松；而软线一般用“4”、“7”而不用“3”、“6”。在软线乐曲中，“3、6”成为经过音，曲调多庄重、深沉。在演奏硬线乐曲时，基本上可以按照十二平均律音律进行演奏，而在演奏软线乐曲时，就需要明确“4”、“7”二变之音作为五声骨干音的要求，以及它们在按变、揉颤过程中所伴有的游移特性。

《出水莲》是一首没有中板段的汉乐大调“软线”筝曲，乐曲为单段体结构，速度为慢速。在当地的乐手演奏中，常常将不同的乐曲进行连缀成套演奏，当然前提是联奏的乐曲在调式上必须一致，《出水莲》常常接奏软线乐曲《薰风曲》（即《大八板》中板段）。《大八板》曲原是“硬线”乐曲，因常常接奏在《出水莲》一曲的要求，而渐渐“软线”化。

下面是客家筝乐大师罗九香先生传谱的《出水莲》（节选）：

客家筝曲
罗九香传谱

1 = G $\frac{4}{4}$
慢板 $\text{♩} = 48$

$\overset{16}{\text{c}} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{4.} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{5456} \overset{\nabla}{55} \overset{\nabla}{4} \mid \overset{\nabla}{22} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{451} \overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{2} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{4.} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{5456} \overset{\nabla}{55} \overset{\nabla}{4} \mid$

$\overset{\nabla}{22} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{5421} \overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{2} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{451} \overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{2} \mid \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{45} \overset{\curvearrowright}{2321} \overset{\nabla}{\overset{b}{7}15} \overset{\nabla}{7} \overset{\nabla}{1} \mid$

$\overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{2} \overset{16}{\text{c}} \overset{\nabla}{55} \overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{4} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{542} \mid \overset{\nabla}{1} \overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{1} \overset{\nabla}{1} \overset{65}{\text{c}} \overset{\nabla}{11} \overset{\nabla}{\overset{b}{7}} \overset{\nabla}{7} \mid \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{1} \overset{\nabla}{1} \overset{3}{\overset{\curvearrowright}{653}} \mid$

$\overset{\nabla}{2} \overset{\nabla}{45} \overset{\nabla}{22} \overset{\nabla}{1} \overset{\nabla}{\overset{b}{7}.} \overset{\nabla}{1} \overset{\nabla}{\overset{b}{6}561} \mid \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{\overset{b}{6}5} \overset{\nabla}{4.} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\nabla}{5} \overset{\nabla}{5} \overset{\curvearrowright}{4} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{4546} \overset{\nabla}{55} \overset{\nabla}{4} \mid$

乐曲中，连续切分音节奏的运用增加了乐曲的动力和变化，使乐曲情绪活力四升。乐曲对两个特性音“4”、“7”的突出运用，辅以一按即颤的压颤技法，加强和润色了筝音，特性音上的强化处理，与曲调中其他音简约化的按压技法所形成的音韵、音质的区别，增加了乐曲整体上的层次感，凸显出其艺术上的感染力。对于乐曲的演奏，一般而言，有特殊的压颤要求的音需要发音清楚，演奏时右手触弦动作清锐敏捷，在左手，则对琴弦弹性、手指压颤力度的控制十分敏捷。乐曲以愤慨的情绪表现出“莲”对“污泥浊水”的鄙视，显现出“莲”倔强的气质。

在广东除了潮州、客家两大主要古筝流派之外，还有一个很重要的分支，那就是建立在广东音乐基础上的粤乐筝曲。粤乐筝曲对调式音阶上的使用也十分讲究，但不以“轻重”、“硬软”来命名。而在听觉效果上，与潮州筝乐的轻六、重六调，客家筝乐的硬弦、软弦调有很多近似的地方。在粤乐筝曲中，总体上可以分为两大类——非乙凡类调、乙凡类调。乙、凡是工尺谱的谱字，分别代表 si、fa 两音。在非乙凡类调乐曲中，五（6）工（3）二音不重按，旋律中虽有时用 si、fa 两音，但为数不多，由此音调听觉上较为流畅、欢快；乙凡类调乐曲则不同，重按五（6）工（3）两音，侧重 si、fa 两音的使用，独特的音高及左手细揉密颤所产生的音质、效果听起来较为悲苦。

在粤乐筝曲中，si、fa 两音是中立的两个特性音，具有微升、微降的特点，用乙凡调编撰的乐曲，突出运用 si、fa 两个“苦音”，乐曲的表情达意具有很强的情绪化、情感化。该调式乐曲多数用来表现伤感、不幸、失意等一类的内容，如《双星恨》、《禅院钟声》就是典型的代表乐曲。乐曲用“乙凡调”撰编，大量运用的微升 fa、微降 si 二音，营造出凄凉、悲惋、哀怨的情绪。有些粤乐筝曲也常常运用 si、fa 不同的音高或者进行调式音阶的转换，往往给听众带来别样惊喜的感觉。这些乐曲与潮州“轻三重六”调乐曲一样，用“非乙凡调”中的如“正线”等调和“乙凡调”交替运用的乐曲，都体现出一种活跃、谐趣的意氛。如《连环扣》。乐曲由粤乐名家严老烈对粤剧音乐《寡妇诉冤》加花、变奏创编而成。原曲速慢，旋律悲凉，经改编后的乐曲则节奏轻快、活跃，格调清新，曲速加快，曲调诙谐、明朗。乐曲中虽含“乙凡调”，但不尽是哀怨、深沉或悲苦之意的，随着乐曲速度的加快，音乐情绪逐渐变得活跃。乐曲《饿马摇铃》、《流水行云》、《秋水龙吟》、《孔雀开屏》等，对原位 si、微降 si 都有运用，对四级音的运用较为稳定，一般都偏重于微升 fa。当然，有些筝家在处理某些乐曲中

的这些偏音的时候，并非固守着微升、微降的特点而一成不变，而是根据个人的理解、喜好有所改变。客家筝派筝家饶宁新先生的演奏指力老辣，在左手的按变滑颤更具神韵，直摄人心。他在演奏某些乙凡调乐曲时，常常把微降 si 奏的更低一些，微升 fa 更高一些，更彰显出客家筝曲所蕴含的精神与独特的艺术感染力。《纺织忙》（刘天一 曲）是第一首专为粤乐古筝创作的作品，乐曲为非乙凡调类，然而从第八小节到第十二小节出现七级偏音，调性色彩的变化令音乐增色不少。

各地域、流派筝曲的调式调性特点，是构成各派筝乐旋律个性的重要因素。在上面所述的陕西、潮州、客家等筝艺流派中，一个共同的特点在于两个特性音的音高及其游移的变化，而在北派——河南、山东两个筝派中，这个特点是没有的。在客家筝乐，其乐曲及调式、调性等方面的特点都源自中原，但客家筝曲后来自成一格，调式调性在音乐术语及演奏上一直保存了传统的严格规范。而在目前河南、山东一带的筝曲，只存有其中某些旋律上的变化特点，在 fa、si 二变之音微升微降特点、调式上的明确称谓及演奏上的不同要求与严格规范已经失落。在上述几个派别中，二变之音的弹奏是十分细腻的，弹奏中常伴有按颤，更有些会上行或下行游移而产生微妙的滑音效果，这种慢慢游移的滑音效果正所谓当地语言、语汇的一种折射。在河南山东两个筝派中，对于两个偏音滑音的处理就较为直接了。也是当地语言的一种反应。

河南、山东两派筝曲中，4、7 二音的音高都接近于它们的上方二度音，而且多奏成滑音效果。河南筝曲在音阶上，多用变徵而少用清角，二变音高往往会更高按到近于宫和徵，曲调中频繁使用的大二、小三度的上、下滑音，突出了朴实纯正的韵味。如河南筝曲《小开手》：

中州古调
曹正订谱

1 = D $\frac{2}{4}$
中速

$\dot{7} \dot{1} \quad \underline{\underline{5 \underline{\underline{77}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{77}}}} \underline{\underline{1 \underline{\underline{1}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{4'}}}} \underline{\underline{2 \underline{\underline{2}}}}$ | $\underline{\underline{5 \underline{\underline{7'}}}} \underline{\underline{1 \underline{\underline{1}}}}$ | $\underline{\underline{2 \underline{\underline{65}}}} \underline{\underline{4 \underline{\underline{2}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{2'}}}} \underline{\underline{1 \underline{\underline{1}}}}$ |

$\underline{\underline{7 \dot{1} \underline{\underline{11}}}} \underline{\underline{2 \underline{\underline{3'}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{6'}}}} \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{6}}}} \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{4 \underline{\underline{6}}}} \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{1}}}} \underline{\underline{6 \underline{\underline{65}}}}$ | $\underline{\underline{4 \underline{\underline{6}}}} \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ |

$\underline{\underline{6 \underline{\underline{165}}}} \underline{\underline{4 \underline{\underline{44}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{4'}}}} \underline{\underline{2 \underline{\underline{2}}}}$ | $\underline{\underline{7 \dot{1} \underline{\underline{11}}}}$ | $\underline{\underline{2 \underline{\underline{3'}}}}$ | $\underline{\underline{1 \underline{\underline{6'}}}} \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{7 \dot{1} \underline{\underline{11}}}}$ | $\underline{\underline{2 \underline{\underline{3'}}}}$ |

结尾
 $\underline{\underline{2321}} \underline{\underline{7 \underline{\underline{6'}}}}$ | $\underline{\underline{5 \underline{\underline{6'}}}}$ | $\underline{\underline{5 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{7 \underline{\underline{6'}}}}$ | $\underline{\underline{5 \underline{\underline{6}}}}$ | $\underline{\underline{6 \underline{\underline{5}}}}$ | $\underline{\underline{6 \underline{\underline{5}}}}$ |

下面是河南小调筝曲《汉江韵》：

汉江韵

乔金 作曲
任清志 演奏谱

1=D
♩ = 152

2/4

1 1 1 1 | 7 7 7 7 | 1 1 1 1 | 4 4 4 3 | 4 4 4 3 |

2 2 2 2 | 7 2 | 1 7 7 1 | 1 1 1 1 | 6 6 | 6 6 1 5 | 3 | 2 2 2 2 | 7 2 | 1 7 7 1 |

6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 4 4 4 4 | 4 2 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 |

通过谱面，我们会发现乐曲注重上、下滑音和重按音的运用。乐曲中，始音是1a音到do的速滑音，演奏力度要大，左手按压速度要快，使上滑带有棱角。这也是河南筝曲的一个很重要的特点。4、7的上滑音，是从3、6弦起左右手同时弹起并按下，突出重音头。这与潮州、客家等南派筝的4、7按变有着明显的区别。第三小节同音级7音连续使用，右手以夹弹的方法依靠掌关节发力托劈，需要伴有左手的大幅按颤，悠长连绵的拖腔音体现出河南筝曲特有的腔韵与粗犷的格调。第五、六和十六小节中的4音也同样具有此特点。乐曲首尾以曲牌《汉江》为素材，爽快、明朗的格调把中原儿女的朴实及对早春到来的喜悦心情展现的酣畅淋漓。

二变之音微升微降的特色及游移化处理这一特点在浙江筝派中也是没有的。在根据江浙一带的丝竹乐等乐种移植而来的浙派筝曲如《云庆》、《四合如意》等曲中，基本上按照十二平均律音律来演奏。同时，该地域的曲调素材在别的乐种借鉴发展之后，也没有改变江浙一带二变之音不升不降、不偏不倚的非“苦音化”处理方式。粤乐筝曲《平湖秋月》就是典型的一例。该曲并非取材于广东当地的民间音乐，而是粤乐名家吕文成先生早年在江浙一带生活时，对当地的民歌借鉴并作为发展素材而创作的。再如原本是江浙一带的民间乐曲《妆台秋思》，在广东当地已是广泛流传，这首乐曲中的二变之音也是使用通常的4、7音高。无论是《云庆》、《四合如意》，还是《平湖秋月》，旋律进行上徐缓、曲调连绵不断，少有大跳音程出现，曲中的二变之音不升不降，均为通常的4、7音高。在浙江筝曲中，对偏音的升降处理是有做特别的说明，比如在乐曲《月儿高》中，四级音是升fa音，曲谱中记有升号。若将这个升fa音奏成微升的风格，乐曲所带有的神秘、飘逸的色彩也会逊色很多。

以下是根据江南丝竹乐移植的筝曲《云庆》曲谱（节选）：

2. 2 2 2 | 2 2 3 5 | 1 2 7 | 6 6 6 5 || 7 7 6 | 7. 7 7 6 ||

|| 7 7 6 || 7 6 7 | 0 2 | 7. 7 7 6 | 7 6 7 |

p ————— *f*

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

《云庆》一曲朴实简练，曲风轻盈、明快。7音多次出现，弹奏需要按准，通过右手变化的力度辅以左手轻巧的吟按，追求丰富的音色变化。7音的按变求准，不偏不倚。7音的微降或者再升高，都会对江南音乐特有的秀丽、明快、轻盈的风格造成破坏。原位7音在这里起到支撑音节的作用，按变的音高、左手吟揉的力度都需要特别的讲究，不能“过”。

对二变之音的一些思考

二变之音的音高及游移性变化依赖于特定的地域文化。不同的音调特点、语言是地域文化的必然产物。各地筝曲风格韵味的不同主要是根据具体的音乐语言和音调特征来体现的。筝曲风格是由调式、音阶、音律、旋法、音调、技巧等多方面因素相互作用而产生的。方言声调影响了二变之音的音高、游移走向、变化方式以及在速度、力度等方面的不同特色和要求，从而形成某个流派筝乐的一些固定的特点。

二变之音的“游移”现象可以说是是对音律的活用。在筝曲尤其是传统筝曲的演奏（当然也包括根据地域音调创编的、具有浓重地域风格的现代作品）需要搞清楚其中的调式、旋法等特点，比如在混用两种乃至两种以上音阶、调式的乐曲（如陕西风格筝曲，潮州筝曲中对“诸宫调”的展示等）中，我们更应该清楚其要求，而不能一味只管弹奏，弃其风格而不顾。与此同时，即便在一种调式、音阶存在的情况下，也需要讲究音律的活用，这则与演奏者的演奏水平、层次等密切相关。

二变之音对左手演奏具有某种高要求

传统筝乐在右手弹奏方面，传统的因素是很多的，或者说较为简单，但是在左手的变化上却是离奇变化、丰富多彩的。左手按弦的拿捏对表达思想，展现乐曲独特的艺术气质可以说具有决定性的意义。

对传统筝学理论在当今筝乐创作中具有举足轻重的意义和地位。近年来，由于社会大语境的变化，人们的审美观的变化以及在现代筝乐强攻的作用下，筝乐的创作大多体现出重技术，重速度，重力度等方面，而削弱和淡化了左手的按弦技巧所产生的韵味。这类创作的筝曲是站在“右手快速技术”的巅峰上，也有很多筝曲是乘“一时之快”，很快在人们的视野乃至记忆中淡远。真正让人们备受欢迎的是那些既适应了新时代的环境，适应了新时代语境下人们的审美观，又具有浓郁神韵色彩的乐曲。这些乐曲在技术上运用了古筝最新的演奏技巧的同时，还深谙中国乐学“神韵”、“意境”的美学观，由此深深打动着当代听众。《乡韵》、《望月》、《暗香》、《月照残荷》、《望秦川》等无疑成为这类作品的佼佼者。这些乐曲均创作于当代，体现了时代的变化的同时，还深谙古筝演奏的良好传统，可以说是建立在传统筝学基础上的，是现代创作语境、背景与传统的良好结合。也由此可以看出从传统筝学中获取营养，推动筝乐的创作乃至筝学的更进一步发展，具有举足轻重的作用。

二变之音的特性化处理对耳朵听辨也有高要求

音乐是“耳朵”的艺术，需要靠耳朵来听辨。要掌握好不同地域风格下的二变之音音高、旋法、音高关系及变化，练耳是一个必要的过程。在学习和弹奏二变之音是，可以从十二平均律开始，十二平均律中的4、7二音可以作为一个基础。

在学习和演奏传统流派的乐曲时，注意掌握各地筝乐在音律上的特点和变化要求，是掌握流派乐曲的一个至关重要的因素。如果忽视了因流派形成所依赖的地域特色、方言风格不同而在音乐方面形成的特殊音位、音高关系，那么很容易出

现风格韵味不足或者严重缺失的情况。相对于目前以指序为理论基础的快速乐曲而言，传统乐曲更善于用味道说话。然而味道是否足够，或者贴切，这需要对左手的“按”功特别讲究。左手作用于弦，音高、音准以及音点所连成的音线、曲调，最终还是需要“耳”来做评判。弹奏流派传统乐曲，如若搞不清其中调式、调性不同以及因这种不同所带来音乐色彩上的变化，很容易出现音高不准等问题。这对作品的表达、表现具有致命的破坏。由此，我们学习者在学习筝乐时，建立起自身的音高意识、体系，明确音高音准，是一件很有意义的工作。

参考文献、书籍：

- 《曹东扶古筝曲 100 首》，曹桂芬、曹桂芳编，冯娟娟、冯彬彬校注，上海音乐学院出版社，2008 年
- 《古筝考级训练问答》，郭雪君、冯坚、罗小慈编著，上海音乐出版社，2004 年
- 《古筝曲集》，何秀琴编，世界图书出版公司，2004 年
- 《广东汉乐胡琴古筝曲选》，居文郁编著，人民音乐出版社，1995 年
- 《潮州筝曲选 五家筝演奏谱》，李萌编，人民音乐出版社，1995 年
- 《潮州民间筝曲四十首 林毛根演奏》，李萌编，人民音乐出版社，1992 年
- 《广东客家 粤乐筝曲集》，李萌编，中央音乐学院出版社，2003 年
- 《陕西筝曲》，曲云、李萌编，人民音乐出版社，2000 年
- 《中国传统古筝曲大全（上、中、下）》，李萌编选，人民音乐出版社，2004 年
- 《潮州音乐》，陈天国、苏妙箏著，广东人民出版社，2004 年
- 《中国古筝名曲荟萃》，阎黎雯编，上海音乐出版社，1993 年
- 《周延甲筝曲精选》，周望编，人民音乐出版社，2009 年
- 《古筝音乐》，周耘编著，湖南文艺出版社，2000 年
- 《怎样提高古筝演奏水平》，中央音乐学院学报编辑部、华乐出版社编辑部编，华乐出版社，2003 年