

河南南阳地区筝乐研究

赵 婧

前言

筝是我国具有悠久历史的弹拨乐器之一。早在二千五百多年前的战国时期，筝便已广泛运用于宫廷燕飨、祭祀射礼等重要音乐场合。在漫长的历史进程中，筝乐的发展始终伴随着中国音乐的发展，从婉转亲和的汉代相和歌到华丽恢弘的唐代大曲；从唯美雅致的宋代文人音乐到激越沉稳的元代散曲；从说辨古今的明清戏曲音乐到丝竹和鸣的近世民间器乐合奏曲……筝的身影始终存在，并在这些音乐形式中扮演着重要的作用。西晋散文家傅玄在其所著《筝赋》中，给予筝“仁智之器”的高度赞誉。

及至当代，筝的演奏和传播范围更加广泛。对此，筝演奏家、理论家曹正先生就提出了“茫茫九派流中国”之见。意指筝发展至现当代，因受地域文化之影响而形成了九个重要的筝乐流派，它们是河南筝派、山东筝派、陕西筝派、潮州筝派、客家筝派、浙江筝派、福建筝派、蒙古筝派、朝鲜筝派。而根据“九大筝派”的发展状况及目前的受众范围和传播媒介的影响来看，河南筝派、山东筝派、潮州筝派、客家筝派、浙江筝派又是其中流传最广、曲目最为丰富的流派，因此，筝界又有“五代流派”之说。

长久以来，以今之河南省为中心的“中原地区”，作为中国地域文化中极具资源的文化区之一，各类音乐品种在这片拥有厚重文化底蕴的沃土上产生、发展。筝，这件承载着二千多年中国传统音乐文化厚养的乐器在时代的推动下，于二十世纪四十年代，在中原地区特有的自然环境、人文环境的影响下形成了颇具特点的地域性筝乐流派，并成为中国筝乐的重要组成部分。然而，每当提及河南筝乐流派，就不能不谈到南阳大调曲子。这种产生、发展于河南南阳地区且为当地民众喜爱的曲艺音乐品种，直接影响了河南筝乐流派的形成。最初河南筝乐流派的乐曲，是大调曲子唱腔曲牌和大调曲子板头曲旋律在筝演奏上的“复刻”。这些筝乐按其地域性，可称之为南阳地区筝乐。后来，这类筝乐经过多位筝家集毕生精力改编、演绎、传播，最终形成了中国现代筝乐的重要流派之一——河南筝乐流派。

本文以河南南阳地区的曲艺品种——大调曲子入手，对南阳筝乐的源流、历史、代表人物、传播发展现状做深入分析、研究，以期推论出现代河南筝乐的重要源头即是南阳筝乐，其根系也是南阳筝乐，并主张南阳筝乐从一定意义上讲即代表了河南筝乐流派的基本内涵与风格特质。

第一章 绪论

“名指扎桩四指悬，勾摇踢套轻弄弦。须知左手无别法，推揉按颤自悠然。”这首短小的河南弹筝诗，将河南筝乐流派的基本演奏指法已然概况的较为清晰。作为一种以筝为载体的器乐演奏艺术，它不仅凝聚了当地百姓的精神内涵，更承载了当地的地理环境、人文环境和历史发展的脉络。南阳地区作为河南省重要的行政区域，其悠久的历史文化，对于建构极富特色的中州文化，亦发挥不可或缺的作用。本章从南阳地区的地理、历史、文化之概况和背景入手，为深入认识南阳的产生和发展奠定重要前提。

1.1 南阳地区概况

1.1.1 南阳地区地理历史概况

“南阳”一词作为地名，始于战国时期。唐代张守节著书《正义》引用汉刘熙的《释名》记载“在中国之南而居阳地，故以为名焉。”现代行政区域划分下的南阳，是一个地级城市，下辖西峡县、镇平县、内乡县、淅川县、新野县、桐柏县、唐河县、方城县、南召县、社旗县、卧龙区、宛城区、南阳国家级高新技术开发区、南阳新区、南阳市鸭河工区、南阳市官庄工区、邓州市等县区。其地处河南省西南部，南邻湖北省，西壤陕西省，是南襄盆地的主要组成部分。西部有秦岭山脉，北部有伏牛山脉，长江水系中白河、唐河、湍河，及发源于陕西的丹江都汇聚于此地。在这般优越的地理环境孕育下，远古时期就已有人类在此繁衍生息、劳作生活。考古学家在南召县云阳发现了距今四五十万年前的“南召猿人”牙齿化石和洞穴遗址，发现的新石器时代遗址多达百余处。至夏代，南阳因其重要的地理位置，已成为夏都阳城（今河南省登封县告城镇）的腹地。《史记·货殖列传》也记载“颍川、南阳，夏人之居也。”由此可知，南阳是华夏文明的发源地之一。军事方面，南阳地区历代是兵家必争之地。战国时期，楚、秦、韩三国就极力争夺南阳，后秦胜楚、韩，于昭王三十五年，设置南阳郡。总之，自古以来，南阳就因其良好的地理位置，丰富的自然资源，便利的交通条件，成为集政治、经济、军事、文化等多种功能为一体的重要地区。

1.1.2 南阳地区音乐文化概况

南阳作为中原地区的重要区域之一，拥有较丰富的音乐文化资源。出土于南阳南部邓县、唐河、镇平、新野一带的汉代画像砖，就记录了当时的生产生活与声歌乐舞繁盛之景，其中所绘乐器有鼓、铙、磬、钟等打击乐器，还有竽、埙、笛、篪、箫、笙、瑟、琴等吹奏乐器和弹拨乐器，共计十余种。同时，南阳邓县还出土有南北朝时期的画像砖，其中也有大量排箫、笛、角、篳篥等乐器图像。北宋王朝建都开封，南阳地区亦成为北宋都城的重要腹地，在受其政治、经济等影响的同时，曲子词等音乐形式对南阳的文化也产生了重要影响。由此源头产生的明清之南阳小曲、时调等歌唱艺术，又为后来南阳地区的戏曲、曲艺等音乐艺术奠定了深厚基础。近代，南阳地区产生了多个曲艺品种，如淮源大鼓、鼓碰弦、锣鼓曲、三弦书、蛤蟆嗡、莺歌柳书、渔鼓、鼓儿词、槐书等。因此，南阳又有“曲艺之乡”的美誉。

1.2 河南筝乐流派研究之回顾

河南筝乐作为一个明确的筝乐流派的概念，始于二十世纪五十年代。在半个多世纪的历史进程中，河南筝乐流派由几代筝家传承、发展，为河南乃至全国的筝界所接受和喜爱。

改革开放以后，随着政治环境的开放和河南筝乐流派的日臻完善成熟，许多演奏家和学者将学术眼光投向了河南筝乐流派，介绍和研究这一乐派的论文、著述如雨后春笋般涌现。就目前专业学刊发表的论文和出版的书籍来看，对河南筝派的研究还是较为全面和丰富的。这些理论成果主要从河南筝乐流派的历史源流、演奏技法、风格特征、代表曲目以及与其他相关艺术门类的关联做了较为详细的阐述，涉及古筝演奏技术、筝乐史学、筝乐美学诸多领域。

回顾众多的河南筝乐流派研究成果，首要提及的是中央音乐学院周青青教授的研究，她于1983年发表在《中央音乐学院学报》第四期的《河南方言对河南筝曲风格的影响》一文，从河南方言的调值入手，借助语言学、音韵学理论，深入探讨了河南方言与河南地方音乐及河南筝乐之间的关系。使河南筝乐在方言与润腔的关系上得到了一次较为系统的梳理。

此后，关孟华于 2005 年发表的《河南筝乐主题研究》（《中国音乐学》1 期）一文，“运用起音、煞音、调式、音阶、旋法等手段对河南筝乐的传统代表曲目进行形态分析，更为理性的探究了河南筝乐的地方风格本质所在。”¹

20 世纪九十年代之后，一些专业音乐院校师生及艺术院团的筝演奏者们，亦将学术目光着投向了河南筝乐流派。这类文章中，颇具代表性者，当属西安音乐学院樊艺凤的《河南筝乐考略》一文（《交响——西安音乐学院学报》，1994 年 4 期），该文对河南筝乐的形成、演奏技法、代表曲目、代表人物做了较为全面分析，是研究河南筝乐本体较为全面的文章之一。2001 年，中央民族大学张珊发表于《音乐研究》第二期的《一流九派，异曲同工——三首民间筝乐〈高山流水〉渊源、结构、风格及演奏技法的比较》一文，将山东筝、河南筝、浙江筝都存在的《高山流水》一曲，从风格特点、演奏技法、形成背景做了比较性研究。有学者关注河南筝派涉及的相关艺术门类，并给予了学理研究。如，1993 年朱敬修发表于《中国音乐》第三期的《河南板头曲的音乐特点》和 2005 年李洪斌发表于《东方艺术》第十四期中的《河南大调曲子板头曲浅析》，都将研究视角对准河南筝乐流派的主要音乐来源——大调曲子和板头曲，对其产生、发展、历史演变、流传以及曲式结构、旋律特点进行研究。

有学者从板头曲的代表性乐曲入手，由点及面探究了板头曲音乐特点。这类文章主要有，2005 年冯振奇发表在《中国音乐》第三期的《河南板头曲〈高山流水〉探源》。由于河南筝乐流派与大调曲子和板头曲有直接的继承关系，因此，对这些艺术门类的研究是全面认识河南筝乐流派的历史来源、旋律特点、曲体结构的重要依据。

除了大量研究河南筝派论文以外，还出版了一些相关的艺术书著。1988 年，南阳地区文化局编印了《中国曲艺音乐集成·南阳地区卷》，其中分别收录了大调曲子 80 首、板头曲 33 首、三弦书 9 首、鼓儿词 1 首。还有大调曲子代表人物介绍和代表曲目的目录。各部分均有对该艺术种类的释文。该书内容全面、结构严谨，是学习和研究大调曲子和板头曲的最重要的读本。1990 年，南阳地区文化局再次编印的《中国曲艺音乐集成·南阳地区卷》（上下册），较之 1988 年印版本，是目前收录大调曲子曲目最全面的“专著”，共录大调曲子 215 首单曲 5 首、套曲 6 首、板头曲 56 首（其中专属的古筝演奏曲目有 6 首），并对大调曲子的产生环境、人文景观、发展历程进行详细论述，还附有大调曲子主要曲目。成为全面研究大调曲子板头曲唱腔、音乐极为重要书籍之一。

笔者以为，在大调曲子本体研究方面，最具代表性的成果，当是 1983 年由丁辛秀、李长溪编著的《大调曲子初探》（河南省戏曲工作室编印）一书。该书用通俗的语言，分六个部分将大调曲子的历史渊源、流传兴衰、艺术特点、曲牌考辨及板头曲简介、唱段选录，进行了较为全面介绍。是研究大调曲子的第一部专著，也是研究该曲艺品种的必读书目。2009 年，中国文联出版社出版了大调曲子“票友”刘先锋先生编著的《为大调曲子喝声彩》一书。该书包括了刘先锋撰写的《为大调曲子喝声彩》、《略论大调曲子的渊源传承与时代精神》、《从〈醒世词〉看大调曲子的雅派风格》、《妙不可言的大调曲子板头曲》等四篇文章及百首大调曲子曲词。作为大调曲子的爱好者，刘先生以“局外人”的身份，用文学化的语言对家乡特有曲艺品种进行深入探究，是研究大调曲子不可多得的佳作。

关于河南筝派专门研究的书籍，目前出版的多以曲谱为主。主要有曹永安、李汴编著的《曹东扶筝曲集》（人民音乐出版社 1981 年出版，2000 年再版），曹

¹关孟华 《河南筝乐主题研究》{J} 中国音乐学 2005（01）

桂芳、曹桂芬编著的《曹东扶筝曲 100 首》(上海音乐出版社, 2008 年出版)。两本曲集的编者均系河南筝派创始人曹东扶先生的子女, 作为曹先生的嫡系亲属和传人, 由他们“编著的曲集在长期的艺术实践中, 依据其父口授心传的曲目, 逐一认真记录并加以整理, 是原汁原味的曹派筝曲。”²此类乐谱也是学习河南筝乐的极佳参考书目。

2004 年, 由中央音乐学院教授李萌编选、人民音乐出版社出版的《中国传统古筝曲大全》(上、中、下) 一书, 将河南筝乐流派的三大代表人物曹东扶、王省吾、任清志的代表曲目全面收录, 并对河南筝派的发展历史, 河南筝派与南阳大调曲子的关系, 河南小调筝曲、河南筝派演奏技法的特点、河南筝派代表人物及曲目等诸河南筝派重要问题予以介绍。是目前收录河南筝曲最为全面的曲谱类书籍之一。

由王英睿编著, 中国文联出版社于 2008 年出版的《筝》, 是介绍筝的产生、发展、历史演变、流派产生的通俗性读本。其中第六章“茫茫九派流中国”, 将“中州古调”河南筝派作为一节单独列出, 介绍了河南筝乐的产生和代表人物。成为了解、学习河南筝的重要窗口。

上述论文或书著, 从各自的观察角度与学识能力, 为我们认识河南筝乐流派的艺术特征和文化内涵提供了难得的机会。但是, 随着人们求知欲的深入, 其中的诸多答案仍未能满足对这一筝乐流派的认识, 留下了许多仍需我们进一步研究的空间。如在河南筝乐流派的形成方面, 较少将研究视角关注到其形成的地域源头——南阳地区上, 但恰恰是该地区的曲艺、小曲及相关筝家等该诸多自然环境和人文环境因素, 才影响到了河南筝乐流派的形成。因此, 运用民族音乐学科学的研究方法, 并涉及历史学、传播学等相关学科, 对河南筝乐流派的地域性源头进行研究, 是及其必要的。

1.3 本课题的研究思路与方法

近年来, 音乐学界对学术论文的要求愈益提高, 除了要求行文严谨、合乎学术规范并具有创新点之外, 特别要求作者写出具体的研究思路与研究方法, 倡导用理性的、客观的认识论去指导论文写作。对此, 笔者深信无疑。因为唯有如此, 才能将“科学研究”进行到底。本文对南阳筝乐的探究, 需要众多的理论知识做支撑。具体而言, 它涉及到文献法、调查法这些传统的研究方法和民族音乐学理论这一“新兴学科”来作具体指导。

1.3.1 文献法

文献法也称历史文献法, 是学术界从事理论研究最常见的方法之一。其方法就是查阅、筛选、加工各种现存的有关文献资料, 从中选取信息, 从而达到某种调查研究目的的方法。如何在浩如烟海的文献群中选取适用于课题的资料, 并对这些资料做出恰当分析和使用, 是文献法最需解决的问题。作为专题性的地方筝乐研究, 不仅需要搜集大量关于该乐派的典籍、文书、著书、乐谱、图像, 还要整理相关艺术门类的资料。基于音乐并不是独立存在的事物, 而是与当地的自然环境、人文环境紧密相联的, 因此对这类信息的收集与掌握也是必不可少的。在对这些文献的整理中, 选取合理的、有用的信息, 是做好该论文的基础工作。本文的撰写, 学习了许多筝乐研究学者的文献文论, 例如上述中提到的书籍、论文、曲谱外, 还参考了《琴筝史话》、《中国音乐史》、《民族音乐学概论》、《汉族民族概论》等相关书籍资料。希望在阅读这些成果的过程中, 得到学术思维的启迪、学识眼界的拓展、学术能力的提携。

²曹桂芳、曹桂芬 《曹东扶筝曲 100 首》{M} 上海音乐出版社 2008

1.3.2 调查法

调查法是为达到预期的研究目的,研究者本人深入研究对象所在的地理位置进行考察、访问的方法。其优点是能在短时间同时调查多个对象,获取大量资料,并能对资料进行处理,经济省时。它的目的可以通过调查者的阐述,较全面的把握研究对象的状况,也可以是为了揭示存在的问题,弄清前因后果,为进一步的研究或决策提供观点和论据。本文研究对象的地理位置南阳地区位于河南省西南部,在身体力行的情况下,应当亲自深入该地进行实地采风、调查,与当地的民间音乐工作者尤其大调曲子唱家和版头曲演奏者进行采访,掌握第一手资料,并对其加工、整理,捋清南阳筝乐产生、发展的根源、传播范围、发展现状等问题,为论文的内容提供合理、真实的资料,对论文框架的构筑奠定至关重要的作用。

1.3.3 民族音乐学理论对思维的启迪

民族音乐学是起源于欧洲的社会科学的边缘学科,是从“民族学的角度研究音乐的学问”。³其主要的方法包括有“文化相对论”的价值观、时空观、主体观、质量观和网络观等等。民族音乐学在我国仍旧是一门处于发展阶段的学科,于二十世纪二十年代传入,期间经历了“从无到有”、“从无意识到有意识”运用的过程。如今,已然成为指导我国音乐学研究、音乐学论文写作、音乐表演、作曲技术研究的重要理论之一。

作为研究地方筝乐的学位论文,采用民族音乐学理论,指导论文写作,是一种较为“科学”的方法。这是因为,民族音乐学推崇“将某民族现存的传统音乐置入该民族特定的自然环境和社会文化环境中去,通过对该民族成员是如何根据自身的文化传统去构建、使用、传播和发展这些音乐进行考察研究,阐述其有关音乐特征、生存演变规律和民族文化。”⁴笔者发现,当代有一部分筝演奏者,往往忽略了对传统筝乐流派的演奏学习和理论研究,他们认为这些筝曲是“落后的”或“土气的”,只有二十世纪八十年代兴起的运用西方现代作曲技法创作的“现代筝曲”,才是“先进的”、“具有可弹性的”。事实上,这是极为偏颇的认识。因为,民族音乐学理论的“文化相对论”的告诉我们:各种文化及其各种音乐形式,都有其存在的合理价值,音乐没有“优秀的”和“低劣的”之别,更没有“先进的”和“落后的”区别。南阳筝乐是由该地区曲艺品种大调曲子曲牌音乐及器乐合奏板头曲在长期实践中形成的,极具“地方性”和“独创性”的筝乐品种,与当地的人文社情具有密切联系。树立文化相对主义的价值观,有助于我们将“传统筝乐流派”与“现代创作筝曲”一视同仁,并自觉地认识和接受。这对民间器乐流派的传承与发展,有积极的理论指导意义。

民族音乐学推崇以人类社会共同体中的个体或群体为中心对象,展开民族传统音乐的研究,这就要求研究者要将目光投向人,因为“音乐作为一种认识现象,创作它、享用它的都是人。这样,能够使我们把握住音乐的本质,进而能够给予音乐事象更深入、更准确的科学解释。”⁵南阳筝乐的演奏群体,是这一具有地域性特征的筝乐流派的创造者,也是这一乐派在音乐上共同特征的体现者。他们的人生经历、性格特点、心理状态乃至婚姻状况等都直接影响着其从事的筝乐演奏,甚至直接关联着南阳筝乐的存在和发展。因此,将研究目光投向他们,是非常重要的,也是极为必要的。

民族音乐学主张的时空观,是指音乐事象在分布流传地域内依靠自然环境、

3杜亚雄 《民族音乐学概论》{M} 湖南文艺出版社 2002 P2

4伍国栋 《民族音乐学概论》{M} 人民音乐出版社 1997P16

5郭乃安 《音乐学,请将目光投向人》{J} 音乐研究 1991 (02)

地理环境 and 经济文化环境对音乐事象的分布、流传、人文、内容、体裁、选择、乐器、用材等方面有着特殊的影响和制约。南阳筝乐必然会与之相对应的纵向的历史和横向的空间密切关联，因此，需将南阳筝乐置入历史的发展中和现实的环境去看。从历史的纵向分析，南阳筝乐是在音乐文化的进程中逐步发展、完善的。从现实环境的影响横向的分析南阳的人文环境，如方言、小曲、戏曲等对其发展的影响也是不容忽视的。综上，掌握好南阳筝乐发展的时间和空间，对于全面研究该地筝乐是不可或缺的理论。

再如，民族音乐学主张的网络观认为，研究音乐事物的外部与所依存的自然环境、精神文化环境，其内部各组成部分间也有多种复杂的联系，它们之间形成一种相互作用，即网络状的联系与影响。南阳地区的自然地理、人文环境和相关艺术门类等外部环境，不仅直接影响南阳筝乐的产生和发展，更与南阳筝乐在曲目来源、旋律构成、调式特点、曲式结构等诸方面存在相互影响、依存的关系。从这些互联的网络中，把握其动态规律、本质和文化属性，是研究南阳筝乐的关键所在。

近些年来，音乐界对河南筝乐流派的研究虽然较全面，但仍存在一些问题。例如，在河南筝乐流派的形成方面并未将眼光关注到其形成的地域源头——南阳，但恰恰是该地区的曲艺、小曲及相关筝家的诸多因素，影响到了河南筝派的形成。故，运用民族音乐学的认识论和方法论，能够帮助我们去解决许多棘手的难题。当然，我们倡导运用民族音乐学作为指导，但并不是“一人主唱”，而是要借助于历史学、传播学、民俗学诸多相关学科的共同参与，对河南筝乐流派的地域性源头进行研究。

第二章 南阳筝乐的历史发展

河南人口众多，文化资源丰富。拥有诸多音乐、戏曲、曲艺品种。大调曲子是南阳地区最为重要的曲艺品种之一，板头曲则是依附于大调曲子的器乐合奏形式，而筝无论在伴奏于大调曲子抑或板头曲演奏中都扮演了重要角色。历经不断演变，筝逐渐从这两种音乐形式中脱离出来，形成了南阳地区特有的筝乐形式。

本章将对南阳筝乐的发展进行纵向探讨。分四部分分别对大调曲子，板头曲的形成过程、音乐特点，以及南阳筝乐是从如何从二者中脱离出来而形成独立的器乐演奏形式等内容做详细阐述。

2.1 大调曲子概述

2.1.1 大调曲子的形成

谈及大调曲子，必然要谈到“鼓子曲”。何为鼓子曲？它是流行于开封一带的说唱品种，因其源头是赵宋时代流行于这一地区的“鼓子词”，加之表演时使用八角鼓（该八角鼓是清代嘉庆、道光以后由各地旗籍士兵等爱好者经漕运、盐运流传至山东、河南、乃至甘肃、青海等地。）作伴奏乐器，因而得名“鼓子曲”。清乾隆年间，中原地区的黄河曾溃堤，开封地区的鼓子曲艺人为避灾而逃往南阳，遂将鼓子曲传入该地。此后，民间艺人将鼓子曲与当时流行的民歌小调、岔曲相结合，加之南阳地理位置之便，又与陕西的《背弓》、《西钹丝》等曲牌和湖北的西皮音乐，甚至远至四川的“清音”相融合，终在南阳地区形成了大调曲子这种曲艺形式。目前，传世的大调曲子共有二百余首。这些曲子保留了大量宋代曲子词的曲牌，如《满江红》、《小剪剪花》等，还有明清时期的《叠断桥》、《银钹丝》等时调。大调曲子中还有从江淮地区传入的《劈破玉》、《马头调》等曲牌。刘先锋先生也在《略论大调曲子的渊源传承与时代精神》一文中提出：“大调曲子是

现代人鉴赏吸纳古代民歌小曲和音乐艺术的活化石。”⁶

2.1.2 大调曲子的特点

大调曲子的演唱,多为民间艺人和曲艺爱好者自发性的组织演出,不受时间、地点等外部环境的限制。在南阳的邓州、镇平、新野等地,经常会看到三五个曲友在公园、茶馆、家中小聚,唱曲品茶,切磋技艺的场面。大调曲子的主要伴奏乐器有琵琶、三弦、筝,有时还会加入京胡。作为曲牌连缀体的曲艺品种,唱曲时演唱者神情投入,执节而唱,用“抑扬顿挫”、“跌宕起伏”、“高亢激越”、“低沉浑厚”、“百转千回”等词汇形容大调曲子表演,是最恰当不过的。目前,大调曲子留存有丰富的剧本,由刘先锋编著、中国文联出版社出版的《为大调曲子和声彩》一书中收录有大调曲子曲词 100 首,以演唱历史故事和民间传说为主,前者有《霸王别姬》、《空城计》、《苏武牧羊》等剧本,后者有《武松打虎》、《陈杏元落院》等剧本。

2.2 板头曲概述

板头曲是依附于大调曲子而存在的民间器乐合奏形式。常用演奏乐器有筝、琵琶、三弦。最初的板头曲,用于演唱大调曲子正曲之前或中场休息时艺人们为活指定弦、切磋技艺,也为串场、等客而演奏的一段纯器乐合奏曲。后来,一些技艺高超的乐手除演奏本有的器乐曲外,还从大调曲子的唱段中提炼一些乐曲进行演奏。板头曲采用民间器乐曲常用的“八板体”,即以八句为一个乐句,共有八个乐句的结构形式,严谨工整。其中,除第五乐句为 12 小节,其余七个乐句均为 8 小节。目前,相关书籍收录的板头曲共有五十余首。(不同书籍记录有所不同,有 54 首之说)主要分两类:一类是一板一眼的慢板板头曲,如《打雁》、《落院》、《和番》等,共 33 首。另一类是有板无眼的快板板头曲,如《风摆翠竹》、《哭周瑜》、《书韵》等,共 22 首。

板头曲曲调优美,结构严谨。艺人演奏时,在板式结构不变的情况下,可以随意加花变奏。因此不同地区的艺人演奏同一名称的板头曲,也会不尽相同。但因小节数和节奏是固定的,不同地区的艺人相互间仍能进行合奏。老一辈乐手因其八板体结构的严谨性,甚至认为板头曲是从宫廷流入民间的音乐。这种说法虽不具有完全的合理性,目前也已无法考证。但板头曲受宋代文人音乐影响,曾被民间文人加工,应当是毋庸置疑的。

2.3 从大调曲子、板头曲到南阳筝乐——即河南筝乐流派的形成

需要说明的是,在新中国成立之前,其实并没有南阳筝乐或河南筝乐流派这样具体的称谓,只是有一些民间乐手将大调曲子的曲牌音乐或板头曲音乐脱离出来单独演奏。这些乐手有时以板头曲的基本形式合奏,有时又以独奏的形式用三弦、琵琶、筝分别演奏这些曲牌和板头曲音乐。著名的板头曲演奏家黄天锡先生就是以演奏南阳三弦音乐而著称,在其编著的《南阳大调曲子——黄天锡三弦伴奏艺术》一书中,收录了由他改编、整理的七首三弦套曲和十三首三弦独奏的板头曲。

当然,南阳筝乐的发展路径和南阳三弦音乐的发展路径是极其相似的。冯光钰在其《中国民族器乐曲牌略论》一文中说:“民族器乐曲牌的多种来源中,有的是从声乐曲牌移植变化而成,有的则是由此乐器一直到彼乐器的演奏。”⁷南阳筝乐的形成,完全符合这一规律。目前,几乎所有南阳筝乐的乐曲都来自大调曲子曲牌和板头曲音乐。建国以前,许多南阳的筝人已经开始对大调曲子曲牌音乐和板头曲音乐进行整理,并将其演奏技法“古筝化”。其中,1942 年出生于平顶

6刘先锋 《为大调曲子喝声彩》{M} 中国文联出版社 2009

7冯光钰 《中国民间器乐曲牌略论》{J} 音乐探索 2004 (04)

山市叶县的任清志先生，是将大调曲子曲牌音乐改编为筝独奏乐曲的重要代表人物之一。他将曲牌《山坡羊》（《状元游街》），首次用筝进行演奏。除了改编作品外，自二十世纪五十年代起，任清志先后根据大调曲子曲牌做素材，创作了《幸福渠》、《新开板》等筝独奏曲。他改编创作的筝曲风格鲜明，结构颇具大胆性，对此后的筝乐创作产生了深远影响。此外，任清志还在古筝演奏方面凸显了自己的鲜明特色。1960年代，中国唱片社录制了他演奏的《汉江韵》、《思念》、《山谷开红花》等筝曲，成为中国现代筝乐的宝贵资料。

将板头曲音乐发展成筝独奏曲，最具贡献和代表性的人物，是出生于南阳邓县（今南阳地区邓州市）的曹东扶先生。他将一批大调曲子曲牌和板头曲曲谱进行整理、加工、定谱，甚至将一些残缺的工尺谱和老艺人留存在脑海中简单的板头曲旋律进行记录、抢救，使得这些珍贵的乐曲得以流传于世。上世纪五十年代始，曹东扶先生又根据南阳筝乐的演奏特点和音乐特点，改编、创作了《刘海和胡秀兰》、《变体孟姜女》、《闹元宵》等富有地方特色的筝独奏曲，在继承传统地方音调的同时推动了演奏技法的革新，丰富了南阳筝乐的曲目构成，对筝在南阳地区脱离板头曲而成为一门独奏乐器、继而形成中国筝乐的重要流派，起到了至关重要的推动作用。如果说南阳筝乐一定程度上代表了河南筝乐流派，曹东扶先生便是南阳筝乐的奠基人，也是现代河南筝乐流派的奠基人之一。对于曹东扶先生的生平和筝乐创作贡献，将在第三章做详细阐述。

另一位对南阳筝乐发展做出贡献者，是1904年出生于河南省沁阳县的王省吾先生。沁阳县与南阳接壤，因地域之便，他自幼学习大调曲子和多种乐器演奏，尤以筝最为擅长。王省吾在学习南阳筝乐的基础上，逐渐形成独特的艺术风格，他的演奏发音颗粒清晰，表现细腻深刻，演奏的音声凝重悠长、苍劲古朴。修订并传谱了大量大调曲子曲牌和板头曲音乐。代表作有《花流水》、《河南曲剧曲牌联奏》、《风云会》、《狮子滚绣球》、《和番》、《打雁》、《闺中怨》、《四季景》、《丹西调》、《盼夫归》、《莺啭桃李》、《莺莺唤红》等五十余首，在河南筝派中独树一帜。1950年，他还与曹东扶合作，演奏、记录了河南板头曲三十余首。王省吾出版的曲谱资料有《古筝独奏曲集》，录音资料有《河南曲子板头曲选》等。他为现代河南筝派的形成和发展，作出了宝贵贡献。与曹东扶、任清志并称为“河南筝派的三大代表人物”。

关于河南筝乐流派的传承，最早应追溯到1925年前后清末生于河南遂平县的魏子猷在北京西单牌楼道德学社教筝。而其正式进入音乐教学领域，是1953年以后，以曹东扶先生为代表的南阳筝乐演奏家先后步入高等音乐院校任教，教授大调曲子曲牌筝乐和板头曲筝乐。曹东扶先生先后在开封师范专科学校、河南艺术学校、中央音乐学院、四川音乐学院任教。王省吾先生先后任教于郑州艺术专科学校、西安音乐学院、河南师范学院艺术系。这些民间筝家进入艺术院校教学，不仅将民间筝乐的演奏形式带入专业音乐院校筝乐教学，使南阳筝乐为大多数的古筝演奏者所认知，更重要的是，首次提出了“河南筝派”这一的筝乐流派概念，这标志着南阳筝乐脱离大调曲子曲牌音乐和板头曲音乐，由此真正成为一种独立的筝乐艺术形式。迎来自己发展的新天地！

2.4 南阳地区人文环境对筝乐的影响

2.4.1 南阳的时调音乐对筝乐的影响

我国民歌学者江明惇先生说：“民歌里本来就孕育、蕴涵着曲艺音乐的因素。”⁸诚如其言。大调曲子的曲牌中，吸收有大量的时调小曲，例如《阳调》、《双叠

⁸江明惇 《汉族民歌概论》[M] 上海音乐学院出版社 1982P10

翠》分别是时调《孟姜女调》和《鲜花调》的变体，它们先后被改编成同名的筝曲。

在南阳，除了大调曲子等诸多曲艺品种外，还留存有大量明清时期的民歌、时调音乐。众所周知，明清两代是民歌小曲发展的鼎盛时期，这些小调历经五百余年的发展，依然传唱、流行于南阳地区。毋庸置疑，南阳筝乐的形成与这些时调有着千丝万缕的联系。杨荫浏先生说：“从历史上看，声乐的发展，曾既是器乐发展的先导，又是器乐发展的基础。历史上有无数器乐作品是从先有的声乐作品上加工改编而来；不少器乐种类曾通过为声乐服务的漫长过程而后逐渐脱离了声乐，形成其独立的器乐体系。”⁹事实证明，流传于南阳地区的《鲜花调》、《剪靛花调》、《叠断桥调》等时调，就是很多板头曲筝乐的基础性音调，其中，板头曲筝乐《银纽丝》和《剪剪花》的曲调直接源于当地时调《银纽丝调》和《剪靛花调》。很多筝曲谱证明，部分南阳筝乐的曲调和时调旋律完全一致，只是在实际演奏时加入了适宜筝演奏的技法，使其“古筝化”而已。

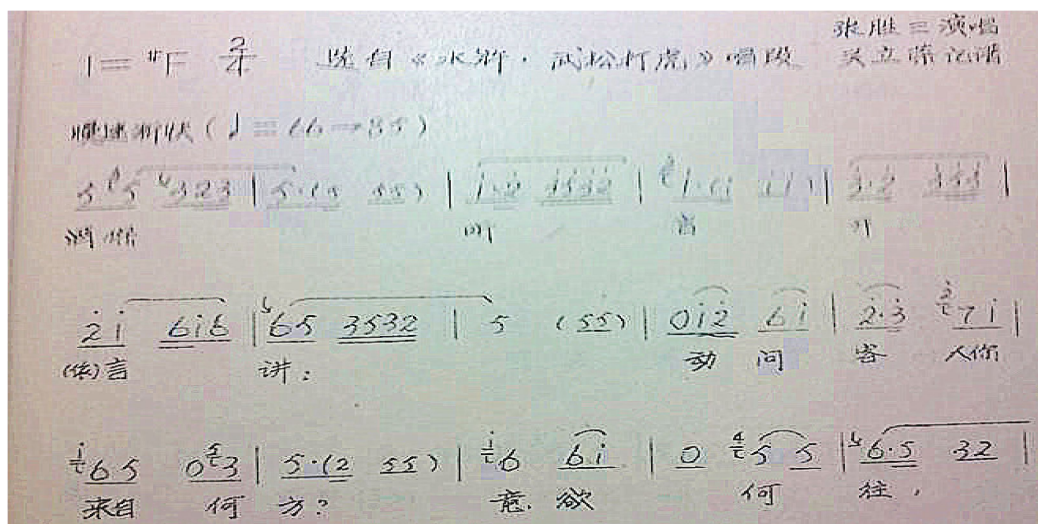
2.4.2 河南及南阳方言对南阳筝乐的影响

我国幅员辽阔，民族众多，形成了全国有八十多种方言的语言环境。根据地域分布特点，这些方言分为北方方言、吴方言、赣方言、湘方言、客家方言、闽方言、粤方言七大方言区。而方言又对当地的音乐文化产生了巨大影响。吴侬细语孕育下的苏州评弹，陕北高腔影响下的秦腔，就是颇为典型的范例。明人王骥德在《曲律》一书中提到：“故四方之音不同，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。”可见，因各地方言语音的不同而产生了风格迥异的地方音调。南阳方言，属于北方方言区之河南次方言，但与河南其它地区的方言又有一定的不同。下表将普通话、郑州话、南阳的调值进行对比：

	阴平	阳平	上声	入声
字例	妈	麻	马	骂
普通话调值	55	35	214	51
郑州话调值	24	42	55	31
南阳话调值	24	41	35	31

从该表字音的调值来看，河南的方言较普通话的调值整体偏高，这与我们印象中常说的“河南人讲话非常高亢”是极为吻合的。这种“高亢”表现在河南音乐中，就形成了大量的“下滑音”，换言之，字音的变化直接影响了音乐曲调的变化。以南阳大调曲子为例，即可经常形容为“高昂挺拔、抑扬顿挫”：

⁹杨荫浏 《语言音乐学初探》[M] 人民音乐出版社 1983P90



以上谱例是大调曲子《水浒·武松打虎》的前两句唱段，使用的是《老剪剪花》曲牌。根据音乐的旋律走向和语言调值表的对比，不难看出三个特点：

其一，旋律走向和唱词的音调走向基本吻合。例如“酒保听言开言讲”一句，字音的调值是下行到上行、再到下行的音调构成。而唱腔的旋律线也是下行、上行、下行的运动形成的旋律线；

其二，唱词声调是通过前倚音体现出来的。例如第四小节中“酒保听言”的“言”字，南阳方言调值是“41”，读音自上而下；而旋律的前倚音“3”的使用，使这种调值在唱腔中得到充分体现；

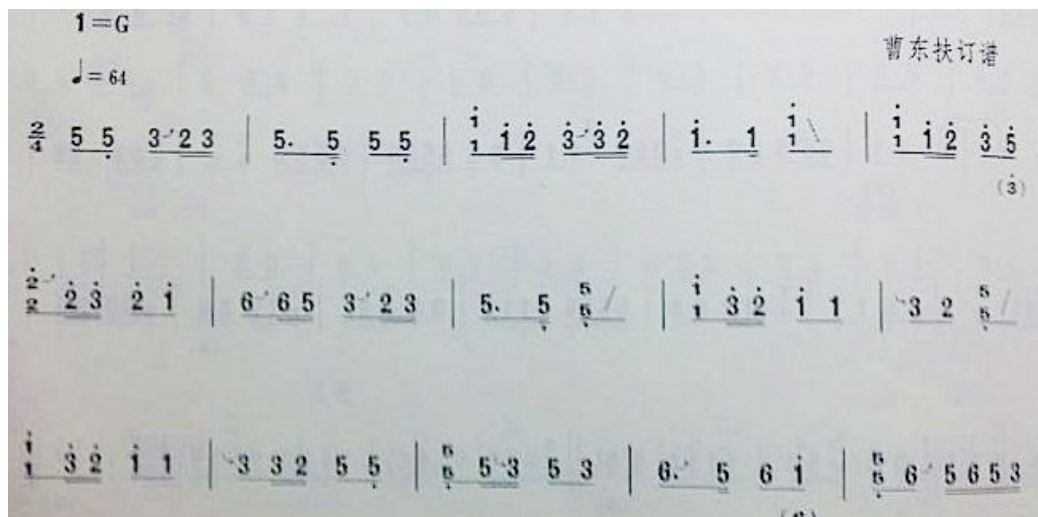
其三，各种装饰音在实际演奏都是趋近于滑音效果，加之实际标注的滑音记号，滑音在大调曲子唱腔中占有极重要作用。这与河南方言或南阳方言中多升调或降调的语音特点是一致的。

由此看来，“此时的旋律只是语言在音乐上的‘翻版’，那些用来表现唱词声调升降幅度的音符，或者直接再现了生活中的语言声调，或是语言在音乐上的夸张，即扩大声调原来的幅度，使它在音乐上有一种语气性的强调。”¹⁰这些旋律音调与语言音调的一致性，也是形成河南地方曲艺音乐的重要特点之一。

同样的曲牌音乐的筝乐演奏版本，也体现了鲜明的河南地方风格。这是因为，筝在为大调曲子伴奏时，必须根据唱腔需要，模仿声腔的进行。这种模仿经过历代乐手的传承，增加了乐器自身的技法，并形成了较为固定的演奏模式，使原有唱腔的特点很好的在器乐曲中得以保存。下图是曹东扶先生根据大调曲子同名曲牌移植为筝乐的

《老剪剪花》的部分谱例：

¹⁰周青青 《河南方言对河南筝曲风格的影响》{J} 中央音乐学院学报 1983 (04)



筝乐《老剪剪花》同名唱腔在旋律走向上是完全一致的，但筝乐在作为器乐独奏的时候就产生了很多适应筝乐演奏的技法，主要有以下几点：

多处使用“刮奏”技法，填补节奏的空白，使音乐更加饱满，富于歌唱性和旋律性。例如谱例第四、八、十小节中就使用了这一演奏技法，即避免了同一唱名音符的重复演奏造成的听觉疲劳感，又使音乐更灵动、连贯，并更趋于演唱时声调的走向；

大量的使用“滑音”技巧。河南方言大量的升调和降调造成了大调曲子唱腔多滑音的演唱效果。这些唱腔体现在筝乐演奏中，同样表现为大量的上、下滑音。滑音在筝乐演奏中是最重要的技巧之一，其演奏形成的音响效果，在古筝演奏中又被称为“韵”。传统筝乐的演奏，强调“以韵补声”，意指“揉、按、滑、颤”等左手技巧的重要性。在南阳筝乐演奏中，主要有“快速滑音”、“大颤”等左手技巧。《老剪剪花》共十五小节，其中十小节使用了“滑音”和同属于滑音类的“按音”等左手技巧，其作用有如下几个方面：

其一是填充音符。例如，第一小节中“mi”的上滑音，实际演奏时右手奏完“mi”音之后，左手下压左侧琴弦，使最后的余音结束在“sol”音上。这样既填补了“sol”音的空白，又增加了音乐的可听性。

其二是模仿唱腔的音调。例如第五小节中“sol”音下方的标记“(mi)”，在实际演奏中右手弹奏“mi”之后，左手迅速下压琴弦使余音到达“sol”音。这种快速按音的技巧与滑音技巧相比，主要体现在左手按弦的速度上，正是这种快速的按弦，才使筝乐演奏更趋近于唱腔的演唱，更准确的还原了唱腔演唱时的音调。

其三是模仿方言音调。例如第六小节中，高音“re”的上滑音，实际奏时为“re”的快速按音，河南及南阳的方言读阳平音调的时候，都有一个发音较重的音头，这个“re”音在奏时加入上滑音，就模仿了南阳方言的调值和重音特点。

此外，在实际演奏时，左手还一直伴随有“颤音”的技法。南阳筝乐使用的颤音多为重颤音，这一模仿大调曲子唱腔的左手演奏技法，使筝乐部分旋律产生了快速剧烈的频率变化，不仅使演奏技法更趋于“古筝化”，更使大调曲子的唱腔和南阳方言的音调在筝乐中得以充分体现，使该地区筝乐真正具有“娓娓道来”、“弦若心声”之感。

第三章 南阳筝乐的特点及代表曲目

上一章已详细阐述南阳大调曲子曲牌音乐和板头曲音乐发展形成了南阳筝

乐。本章前两节将对大调曲子曲牌筝乐和板头曲筝乐的特点和代表曲目分别给予详细分析，并对为这类筝乐做出杰出贡献的筝演奏家及其代表曲目做具体阐释。通过对两种筝乐的全面分析，提出南阳筝乐在一定程度上即代表现代意义上的河南筝乐流之观点。

3.1 大调曲子曲牌筝乐

3.1.1 大调曲子曲牌筝乐的特点

顾名思义，大调曲子曲牌筝乐是根据大调曲子唱腔曲牌改编形成的筝乐。它在继承原有唱腔旋律的基础上，加入筝的演奏技法，在同源旋律下突出筝的器乐化的演奏特点，音乐简洁朴实、委婉动听。

1、大调曲子曲牌筝乐的曲牌来源及分类

大调曲子作为曲牌连缀体的曲艺品种，其唱腔由不同种类的曲牌构成。毋庸置疑，大调曲子筝乐的基础是这些唱腔曲牌。根据曲牌来源，这类筝乐可以分为四类：

第一类，来自“大曲牌”的筝乐。

“大曲牌”是指板式超过一百零八板的曲牌，这类曲牌一般篇幅较长，富有叙事性。这类筝乐作品的数量不多，代表作有《边关》、《码头》等。

第二类，来自“小曲牌”的筝乐。

“小曲牌”也称“昆牌”，板式短小精悍，一般在四十八板以上，一百零板以下，其中很大一部分是来自于昆曲的曲牌。这类曲牌的筝乐数量亦不很多，代表作有《上小楼》、《玉娥郎》等。

第三类，来自“鼓子杂牌”的筝乐。

由于大调曲子是由开封一带的“鼓子词”发展来，故“鼓子杂牌”便成为大调曲子中数量最多的常用曲牌，这也使“鼓子杂牌”成为大调曲子曲牌筝乐重要的音乐来源。这类曲牌短小精悍，易于学唱。代表作有《汉江》、《双叠翠》等。在曹永安、李汴编著的《曹东扶筝曲集》中共收集此类作品四十余首。

第四类，来自民间时调曲牌的筝乐。

在第二章中已经阐述，大调曲子中有很多曲牌来自于南阳地区的民间时调，这类曲牌旋律优美，富于歌唱性。由这些曲牌发展的筝乐数量占大调曲子曲牌筝乐的很大部分，代表作有《剪剪花》、《银纽丝》等。

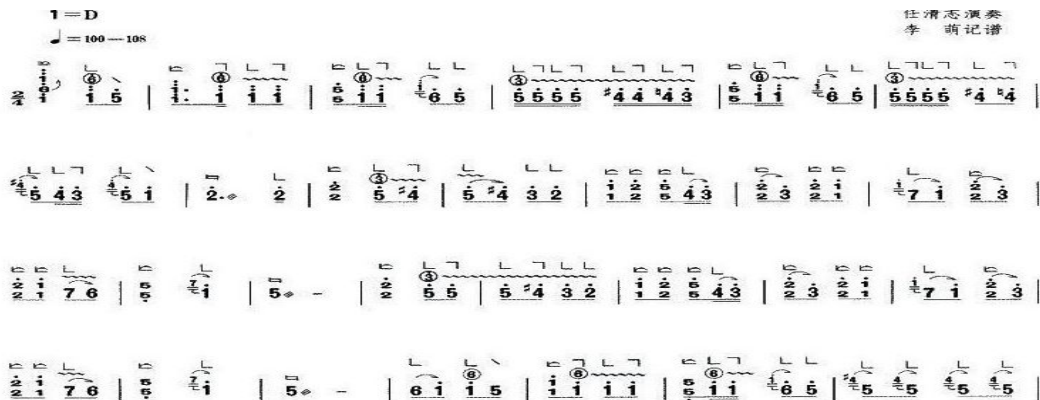
大调曲子曲牌筝乐的板式特点

众所周知，中国传统音乐极为强调板式。所谓板式，即音乐的节奏、节拍形式。在《中国曲艺音乐集成·南阳地区卷》收录的217首唱腔中，全部为2/4拍的节拍类型。这说明大调曲子在节拍上极具稳定性，遵循一板一眼的板式结构。因此，根据大调曲子板头曲改编的筝乐，在节拍上也严格遵循这一规律。《曹东扶筝曲集》中收录的五十五首大调曲子曲牌筝乐，全部为2/4拍做基本节拍的类型。乔金文先生根据大调曲子曲牌音乐创作的筝曲《汉江韵》，也使用了这种节拍类型。当然，大调曲子曲牌筝乐虽具有极相同的节拍类型，但根据乐曲所表达的内容，在节奏上却有诸多不同，如表现凄婉哀怨情绪的《哭书韵》是以每分钟63拍的速度演奏；但表达欢快热情场面的《蛮口乐》则是以108拍的速度演奏。以《曹东扶筝曲集》中的五十五首筝乐作为研究对象，速度在52—56拍之间的慢板筝曲有八首，速度在66—72拍之间的行板筝曲有二十八首，速度在88—104拍之间的中板筝曲有十首，速度在108—116拍之间的小快板筝曲有六首，速度在132—144拍之间的快板筝曲只有一首。由此不难看出：大调曲子曲牌筝乐中，速度适中、富有旋律性的中板乐曲最多。根据对大调曲子唱腔研究，造成这种现

象的主要原因是，这类筝乐由曲艺唱腔改编而成，唱腔所表现的内容，筝乐演奏中也要尽可能的贴近唱腔，表现曲牌原貌。

大调曲子曲牌筝乐的结构特点

南阳大调曲子多为叙事性的曲艺品种，其音乐结构也较方整，旋律根据唱词的发展呈现出一种递进关系。经唱腔改编的筝曲沿袭了这一结构特点，例如：

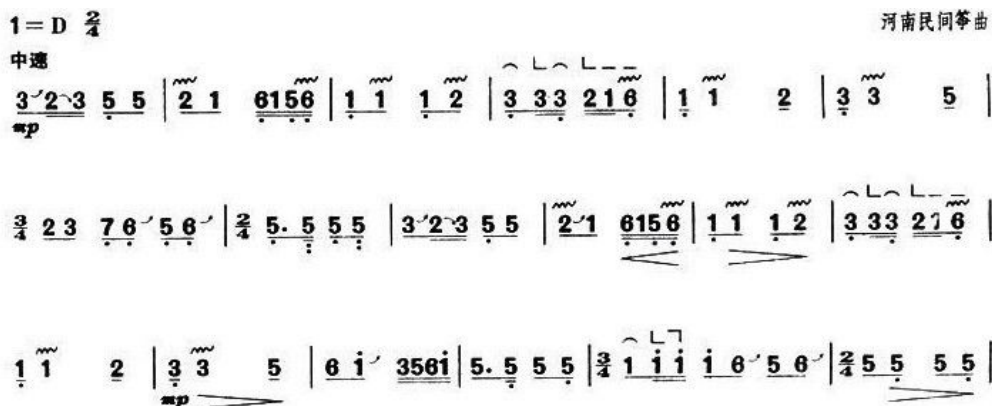


上图为大调曲子筝曲《哭周瑜》部分谱例，该曲使用重复乐句构成，将第二、三两个乐句重复演奏，情绪层层推进，表现出诸葛亮对周瑜英年早逝的惋惜。

4、大调曲子曲牌筝乐的调式及音阶特点

大调曲子唱腔曲牌常用宫调式和徵调式，但也有其它调式，例如《汉江》为商调式。二大调曲子曲牌筝乐的调式与其唱腔曲牌的调式是一致的，在《曹东扶筝曲集》收录的 55 首筝乐曲中，有 27 首为宫调式、25 首为徵调式，而商调式和羽调式的筝曲只有 4 首，分别是《紧锁》、《四不像》、《鸳鸯鸟》和《蝴蝶落》。也有一些筝乐存在转调的部分，如《小下河》，将“宫”音变为“清角”，形成调性的转换。

大调曲子曲牌筝乐在音阶方面，以五声音阶和七声音阶为主，也有加入“清角”或“变宫”的六声音阶。五声音阶的代表曲目有《上楼》《斗鹤鹑》等，下例是《上楼》的谱例：



从上图谱例可看出，该曲主要围绕着“宫”、“角”、“徵”三个骨干音构建旋律，乐曲运行以级进为主，只在第七小节出现了一个下行四度的跳进。

大调曲子曲牌筝乐中，六声音阶的代表曲目有加入变宫的《银纽丝》、《渭调》，以及加入清角的《四不像》等。七声音阶曲目有《西钮丝》、《哭书韵》等。无论加入清角还是变宫的六声音阶，亦或两音俱全的七声音阶，清角音即简谱记谱的“fa”音，实奏中大多介于还原“fa”和升“fa”之间。即较还原“fa”偏高，

却不到升“fa”。而变宫“si”音则介于还原“si”和降“si”之间，即较还原“si”偏高，但比降“si”偏低。其原因是因为在演奏这“fa”、“si”这两个“二变之音”时，左手均伴随有不同“颤音”，从而形成在升降音之间游离的音响效果，突出了音乐的地方性特点。

3.1.2 大调曲子曲牌筝乐的代表人物及其贡献

1、任清志及其改编的大调曲子曲牌筝曲

任清志是出生于河南省平顶山市叶县的筝乐名家，在大调曲子曲牌筝乐改编和创作上均有杰出贡献。平顶山与南阳接壤，任清志自幼生活在多种曲艺的熏陶之下，尤其河南曲子（也称小调曲子，由大调曲子脱颖而来，加以舞蹈表演，更贴近农民生活。）的影响尤深，这一流行于河南广大农村的曲艺品种，较之于大调曲子，更短小精悍、易于传唱、易于接受，其器乐演奏部分，为了配合舞蹈表演，也增加了器乐技巧和音乐情绪的处理。受小调曲子影响，任清志在改编大调曲子曲牌筝乐时对曲子的结构进行了调整，如他改编的《山坡羊》：

山 坡 羊

河南民间乐曲
任 清 志 演奏
李 萌 记谱

1 = D 或 1 = G
♩ = 76-88

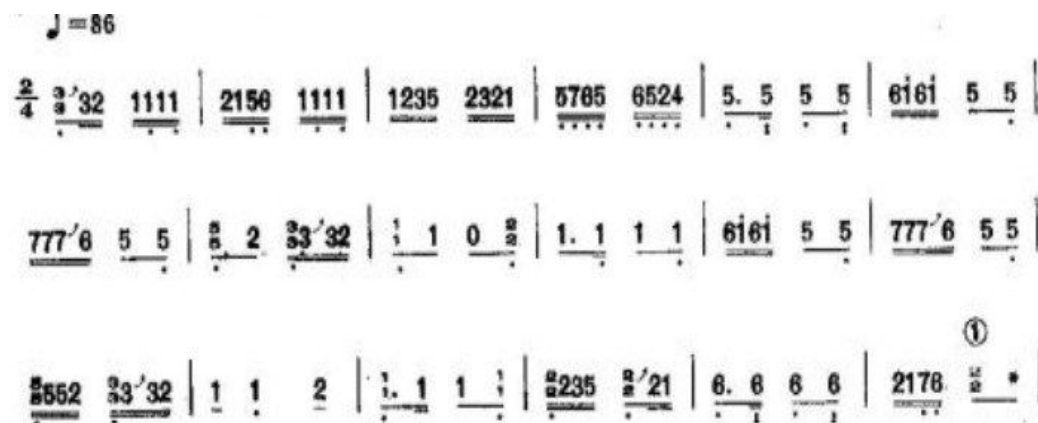
(一) ♩ = 88-92

③ 5 5 5 5 | #4 4 4 3 | 2 2 3 5 |

在这首乐曲中，任清志抓住了特性音调 5 5 5 5 | #4 4 4 3 | 2 2 3 5 |，将其多次反复，并在调性上予以变化发展。并运用南阳筝乐特有的“快速托劈”、“游摇”“大颤”等技法，使旋律线更加流畅，而又因其受小调曲子音乐的熏陶，音乐更富于舞蹈行和律动行，情绪也更为丰富，将一位状元郎骑马披红的得意场景，表现的淋漓尽致。任清志对大调曲子筝乐的改编成功，为筝乐改编开辟了新的方向。

2、王省吾和其改编的大调曲子曲牌筝乐

另一位对大调曲子曲牌筝乐有突出贡献的人物，是 1904 年出生于河南省驻马店沁阳县的王省吾。沁阳位于南阳东南，也是大调曲子流传的重要地区。王省吾生于大调曲子世家，自幼随父学习大调曲子的伴奏乐器曲胡，后又习筝、三弦等器，尤以演奏筝乐突出。受音乐环境影响，较之于任清志，他改编的筝乐更忠实于原唱腔的旋律和结构。



以上乐谱为筝乐《银纽丝》。王省吾的改编基本忠实于原有曲牌，但在保留原曲牌旋律之外，加入其个人对筝乐的理解，大篇幅使用了筝特有的“滑”“颤”“按”等左手技巧，并在较长时值加入了“花指”等右手技巧，使乐句间衔接更流畅、自然。不仅完整还原了原唱腔的曲调原貌，也使奏技更趋“古筝化”。

3.2 板头曲筝乐

板头曲筝乐是由大调曲子板头曲发展而成的独立的器乐演奏形式。脱离出大调曲子的板头曲筝乐是河南筝乐的重要组成部分。作为以筝为载体的音乐表现形式，这类筝曲不仅继承、发展了板头曲的旋律，增加了板头曲的音乐表现力，更丰富了筝的演奏技巧、曲目构成，为河南筝派的筝曲创作奠定了良好基础。

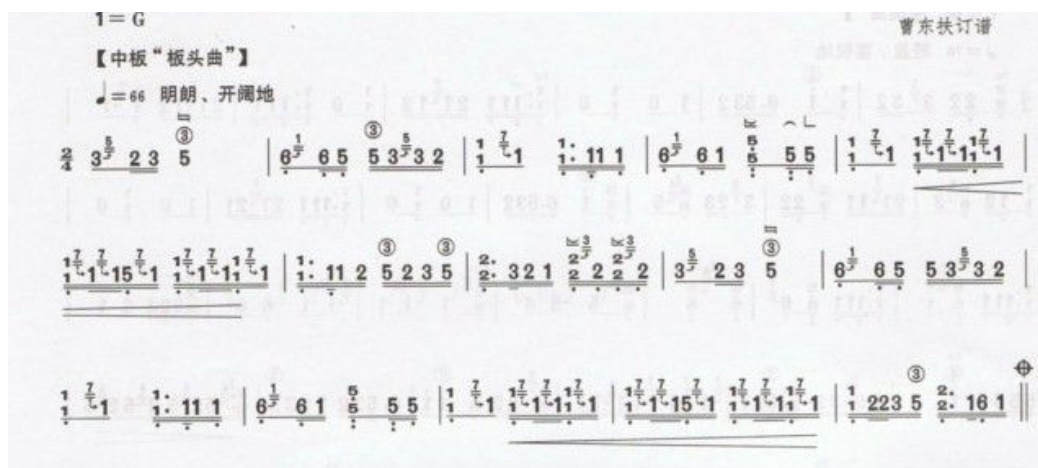
3.2.1 板头曲筝乐的特点

1、板头曲筝乐的结构特点。

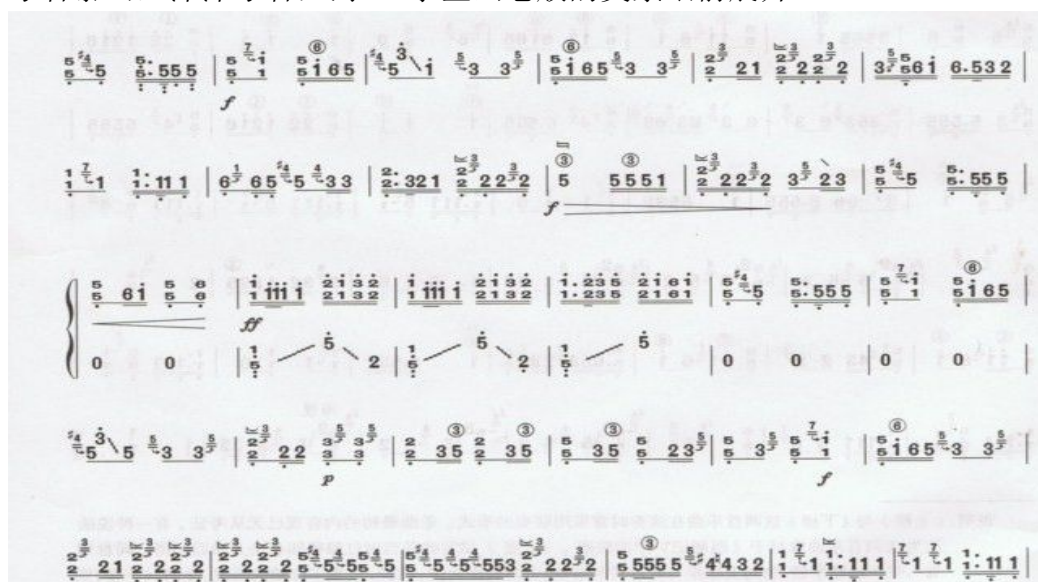
在第三章板头曲概述一节中，已介绍了板头曲作为依附于大调曲子器乐演奏形式，是极为规整的“八板体”体结构。那么，由板头曲改编发展而成的筝乐，也完全继承了这一特点。《曹东扶筝曲集》记载的板头曲筝乐均为“八板体”，其中也有部分筝曲是“八板”结构的变形，如《上楼》，前十六小节是八板的变奏，《唧唧咕》是“单八板”结构。（单八板指结构为34小节的民间乐曲）这类八板体结构的筝曲，在乐句上也呈现出较普遍的规律，即八个乐句分为四组，第一、二乐句为第一组，第三、四乐句为第二组，以此类推，形成起、承、转、合的四组乐句，每组在旋律上都有层层递进的紧密联系，推动了旋律发展和情感表达。

许多板头曲筝乐，也有在八板体结构基础上扩充、形成的多于八板体小节数的乐曲。其中，最具代表性的一首作品是由传统民间器乐曲《老八板》发展的《高山流水》。该曲又称《花流水》，名取伯牙、子期，知音难逢的历史典故。筝独奏版本的《高山流水》由曹东扶先生订谱，并收于《曹东扶筝曲集》中，共87小节。原曲第一、二乐句（俗称“八板头”）在68小节之后重复一遍，再加入13小节的“鼓子前奏”作结束句，使全曲扩充为87小节。

《高山流水》通过丰富的旋律变化和较为创新的演奏技法，表现了“高山流水遇知音”的精神内涵，也借物抒情，赞美了祖国的大好河山。第一、二句是全曲的“起”句，为同头换尾的对比句，技法上使用了板头曲筝乐特有的“大指快速托劈”和“快速按弦”，通过不断渐强的乐句，营造出江河奔流多姿。

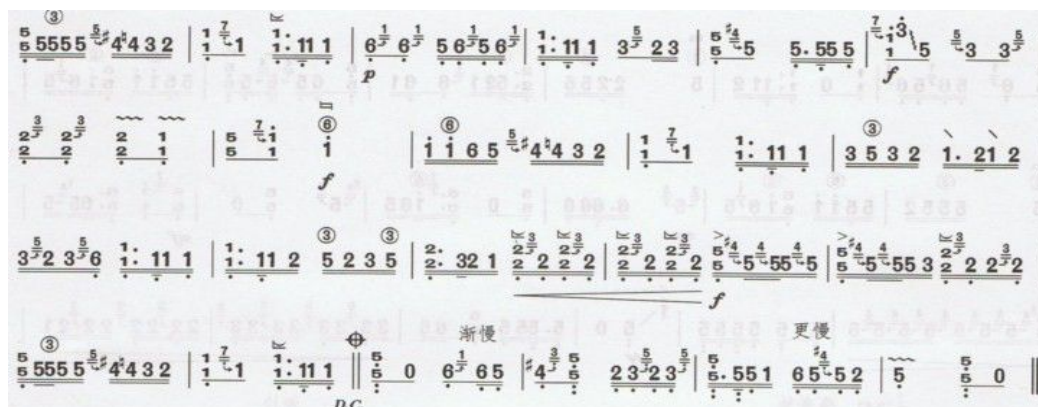


第三、四句为“承”句。是主题音调的发展，音程跨度增大，左手模仿流水喷涌的拟声化技法“刮奏”增强了音乐的厚度。亦如《列子·汤问》所述“峨峨兮若泰山，洋洋兮若江河。”水墨画卷般的美景眼前展开。



第六乐句是“转”句。经扩充后的节奏更紧凑，重复的旋律，递进的力度循环往复，摇曳多姿。将全曲音调推向高潮。

第七、八句是“合”句。在“转”句的激越之后，回归主调上，曲调欢快舒展。两句结束后，再演奏第一、二句后直接连接结尾乐句，减慢的音乐既有回归收束作用，又使乐曲意犹未尽。

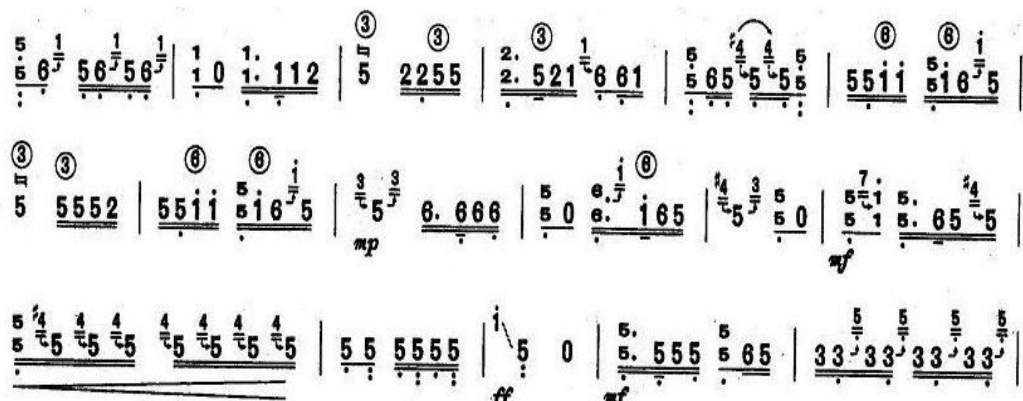


《高山流水》以其优美的旋律、灵动的节奏、完整的结构，被广大筝演奏者和听众所喜爱。因其美好的寓意，也成为南阳地区乃至全国筝友初次相见时的必奏之曲。既有活手、调弦之功，又有知音相逢、情趣甚欢的精神内涵。

2、板头曲筝乐的调式及音阶特点

板头曲筝乐主要以宫调式为主，《曹东扶筝曲集》中收录的 22 首板头曲筝乐除《哭周瑜》、《寒鹊争梅》、《高山流水》三首为徵调式外，其余 19 首均为宫调式。

板头曲筝乐多五声音阶，但很多筝曲为了增加音乐的旋律性，在五声音阶旋律基础上加入了较多的偏音作为装饰，主要有“变宫”“变徵”两音，如《打雁》：

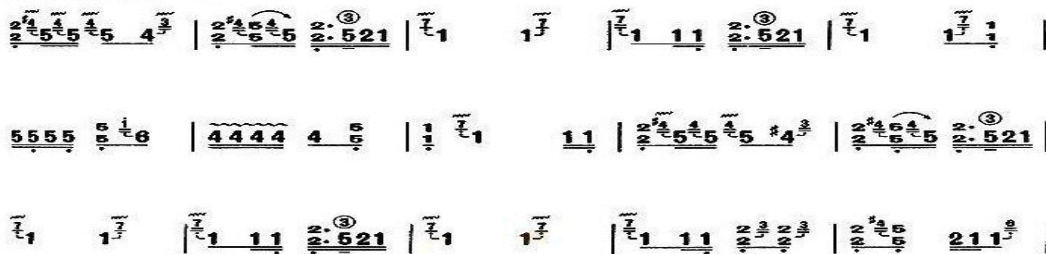


从上图谱例可见，乐曲多次在“徵”音前加入“变徵”的装饰音，或在“宫”音前加入“变宫”的装饰音，形成“变徵”到“徵”，“变宫”到“宫”的趋近与小二度的音响效果。在演奏中，突出该音的音头，以左手的“速滑”技法，突出主音音响，更富感染性。猎手追逐大雁于丛林中的景象跃然而生。

1=G 2/4

慢板 悲愤地 ♩=36

河南筝曲
曹东扶传谱



板头曲筝乐也不乏加入“清角”或“变宫”的六声音阶，或者两音俱全的七声音阶作品。最具代表性的是《陈杏元和番》和《陈杏元落院》。这两首乐曲是姊妹篇。前曲描写了唐代吏部尚书陈日升之女陈杏元，因受奸臣卢杞陷害，被迫前往边关和番途中的怨愤心情。后曲讲述了陈杏元行至雁门关时，借拜昭君庙之口，企图自杀，被邯郸节度使邹伯符所救哭诉凄惨身世的情景。从《陈杏元和番》谱例不难看出，曹东扶在整理这两首乐曲时，在“fa”、“si”两音的演奏中，多用筝特有的“小颤”技法，即在某一音高上左手在筝马左侧进行连绵的、频率接近的上下按弦，营造人物内心悲苦和彷徨，加之“大颤”、“速滑”、“游摇”等技法的运用，深入刻画了主人公的悲愤和痛苦。

3.2.2 板头曲筝乐的代表人物极其贡献

谈到对板头曲筝乐贡献，最杰出者当数曹东扶。曹先生 1898 年生于南阳地区邓县的一户贫苦人家，自幼在其父曹清怀边卖艺、边乞讨的特殊传授方式中学会了坠胡、扬琴等乐器。13 岁以后开始出入于茶馆、酒肆等场所，以售卖花生、

瓜子为生。这些地方有专门演出大调曲子的舞台，有切磋曲艺的人群，环境影响，耳濡目染，曹先生又学会了演唱大调曲子，学会了弹奏三弦、琵琶和筝，并深深喜爱上了这门曲艺，为之付出了一生心血。曹先生对板头曲筝乐的贡献，主要有三点：

第一，对传统板头曲进行挖掘、整理。

曹先生学习大调曲子和板头曲，并非闭门造车式的研究，而是博采众家之长，兼学其他曲艺。他在茶馆、酒肆售卖零食期间主动向当时的大调曲子名家蓝文柄、赵锡三等老师请教，学习其唱腔和伴奏乐器的演奏。为其后的艺术道路打下坚实基础。曹先生还学习了其他曲艺品种，如湖北皮黄戏、四川清音等，并融入大调曲子演唱中。因此他的唱腔既充满“粗犷豪迈”、“气韵绵长”气势，又不失“细腻婉约”、“羽化飘逸”的风骨。

解放后，曹先生发起成立了邓县曲艺改进社，对大调曲子唱腔和板头曲，尤其后者进行了深入挖掘、整理。他认为，现存的板头曲虽然曲目众多，但曲调较单一，演奏手法较简单，且一直依附于大调曲子而存在，很难引起他人重视。为此，曹先生为研究板头曲筝乐付出大量精力，除了整理现有的曲目外，还从一些残破不堪的工尺谱中挖掘出一段段旋律，甚至从一些老艺人哼唱的零碎旋律片段中记录、整理出几近失传的音调。辛勤的付出，使这些旋律被赋予新的生命，成为具有板头曲特点的“新式板头曲”。这些新式的板头曲虽曾被一些守旧人士认为是对传统板头曲的“糟蹋”，但最终还是因其深厚的艺术生命力而为多数人所接受，并保存、传承至今。

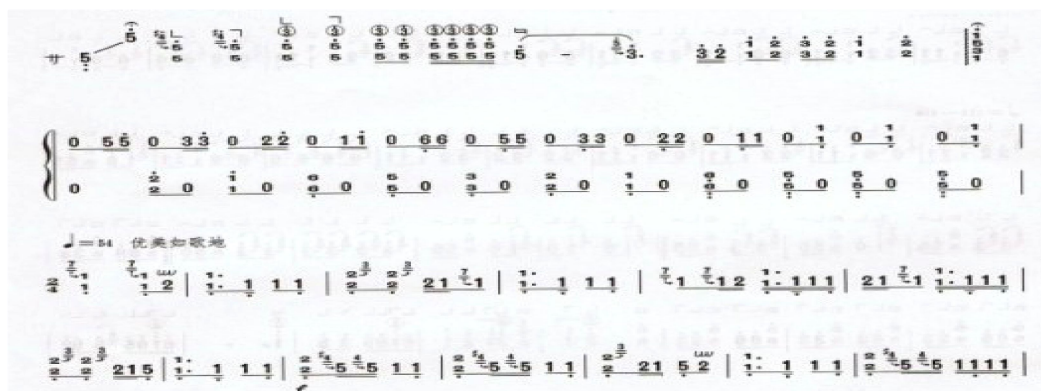
对于板头曲筝乐，曹先生紧紧围绕筝的器乐性特质，将其整理的板头曲乐谱用“古筝化”的技法和语言演奏。如《高山流水》着力突出秀美山河的描绘，旋律中创新性的加入了低音区左手“小撮”的和弦奏法和“刮奏”技法，增加了音乐的厚度和气势，使祖国山河的壮美景象一览无余。在《哭周瑜》一曲中，充分运用筝特有的“揉”、“按”、“滑”、“颤”等左手技法，在保持旋律的前提下使音色产生细密变化，乐曲的气息连绵起伏，一唱三叹，哀怨凄凉，刻画了娇弱的小乔在周瑜吐血身亡后的悲苦心情，将筝曲之“韵”发挥到极致。曹东扶先生对传统大调曲子演唱和板头曲筝乐的演奏均达到纯属老练的地步。由其订谱的板头曲旋律，至今无人改动，足显他对板头曲筝乐理解之透彻，其合理性，被后人视为无可撼动的权威。

第二、编配、创作了大量现代筝曲

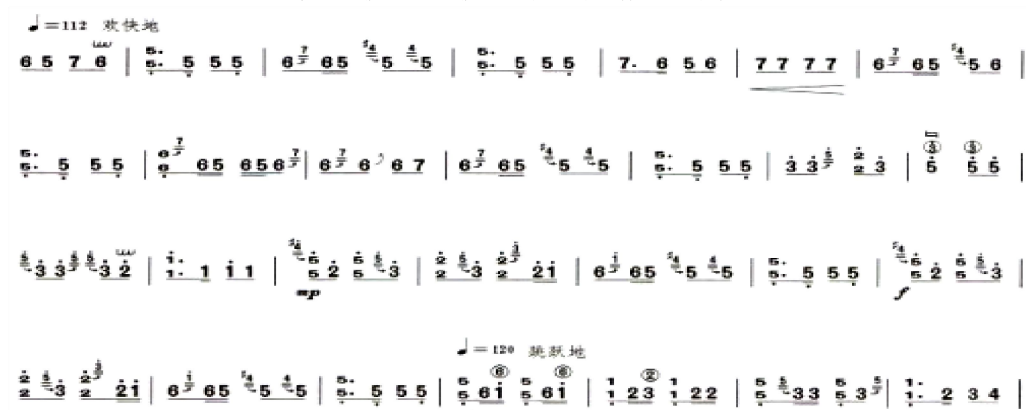
除挖掘、整理了大量板头曲筝乐外，曹东扶先生敢于创新，在其基础上改编、创作了一定数量的富有板头曲音乐特性的现代筝曲。这些筝曲在乐曲结构、演奏技法上，较之传统筝曲，都有质的飞跃。《曹东扶筝曲集》收录了曹先生创作的八首筝乐，除《采茶灯》一曲根据福建民歌改编，其余七首全部根据大调曲子等河南民间音乐素材创作。

创于1956年的《闹元宵》，是这类筝曲代表作，旋律欢快流畅、板式变化多样，演奏技法创新前沿，成为现代创作筝曲杰出的代表性乐曲之一。曲如其名。《闹元宵》表现了河南民间欢度元宵佳节的场面。全曲共为三段，每段速度层层递进，在不断加快的速度中将音乐情绪逐渐推向高潮。

引子由高亢激越的长刮奏开始，使用了“双弦托劈”、“长摇”等一系列创新技法，弱起拍上的后十六分音符的连续模进音调的节奏型模仿出锣鼓敲击的音色，开篇就将乐曲的主题“闹”的淋漓尽致。



第一段可分三个层次。进入第一层，乐曲以慢板速度演奏出优美如歌的旋律，左手趋近小二度的“前倚音”和“大颤”技巧的运用，增加了律动，表现出人们欢度佳节的喜悦。第二层，速度略加快，音乐情绪由抒情转叙事。“捂弦”、“双抹”等技巧的使用，起到很好的承接作用，为第三层做了情绪铺垫。第三层速度转为每分钟 102 拍，仿佛人们互叙家常、共贺佳节，“速滑”的连续使用模仿了唢呐的吹奏，将音乐推向了一个小的高潮。河南民间吹打音调、节奏和左手在重音上“扫弦”技巧的恰当使用，使地域性风格更鲜明。



第二段，是乐曲主体部分。该段有 104 小节，篇幅较大，旋律以欢快的小快板展开，通过大篇幅的“颤音”，将豫剧、大调曲子、越调等地方戏和曲艺品种通汇贯通，曲调更丰富多彩，并增加了喧闹、喜庆气氛。尤其该段的最后 110 小节，左手采用了曹先生首创的“击弦”技法，配合右手“撮”“勾”“剔”“抹”“托”、“劈”等技法，模仿锣鼓敲击的声音，闹元宵的热闹场景跃然眼前。



第三段是全曲高潮。以 174 拍的快板，渲染出热闹欢腾。作者吸收了大调曲子鼓子头音调和节奏，创造性的使用了左手和弦奏法，与刮奏、扫弦等技巧交相辉映，将乐曲推向高潮。旋律层层递进，仿佛是人们对新的一年美好生活的向往。

曹东扶先生根植民间，在传统音乐基础上不断创新，赋予板头曲筝乐新的活力，尤其创造性的使用左手和弦、击弦等技巧，不仅丰富了传统筝乐的演奏技巧和表现力，也为乐曲增添了鲜明地域特色。曹先生因其卓越的音乐才华和对南阳筝乐的准确把握，为日后地方性筝乐创作乃至现代筝曲创作做出榜样。因而在筝界可谓独树一帜。因其创作手法和贡献，被后人称为“曹派”筝乐。

第三、致力于筝乐的传播与教学

曹东扶先生不仅专注于板头曲筝乐改编与创作，也致力于筝乐的推广传播。1953 年，曹先生参加参加全国第一届民间音乐舞蹈汇演，演奏了多首近乎失传的板头曲筝乐，轰动了全国音乐界。并受中国音乐研究所之邀录制了音响资料，使得这些珍贵的筝乐资料得以保存至今。

在教学领域，曹先生于 1954—1960 年间先后担任开封师范专科学校、郑州艺术专科学校、中央音乐学院、四川音乐学院的古筝教师，将板头曲及板头曲筝乐的演奏形式传入各级音乐学府，为更多音乐人士所认知。自曹东扶任教于各大音乐院校开始，“河南筝乐流派”代替了“板头曲”称谓，在音乐界正式提出，成为我国“九大筝乐流派”的重要分支。

在长期从事音乐教学过程中，曹东扶逐渐认识到民族器乐传承的重要性，因此，他主张每个人都应学会一两件民族乐器，掌握几支曲牌或唱段。为此，他在繁忙的专业教学之余不计报酬，培养了一批热爱民族器乐的音乐爱好者，为推广民族音乐和传统筝乐做出了贡献。

当然，无论是根据大调曲子改编的大调曲子筝乐，还是由板头发展而来的板头曲筝乐，都是南阳筝乐的重要组成部分。中央音乐学院筝专业李萌教授编著的《中国传统古筝曲大全》一书收录的曹东扶、王省吾、任清志河南筝乐名家改编、创作的传统筝曲，几乎全部来自于大调曲子唱腔和板头曲。这证明了河南筝乐流派的根系在南阳，而正是大调曲子——这种产生、发展于南阳地区的曲艺品种，促成了河南筝乐流派的形成。因此，笔者认为南阳筝乐在一定程度上即代表了河南筝乐流派的基本内涵与风格特质。

第四章 南阳筝乐近三十年的发展

立足传统，发展创新，几乎是所有传统文化发展的规律，南阳筝乐的发展亦不例外。自二十世纪八十年代以来，中国筝乐发展进入了又一个新的辉煌时期，从“九大流派”观的进一步确立，到吸收西方现代作曲技法与运用高难度演奏指法的“现代筝曲”的产生；从音乐院校筝专业在校生人数和报考的激增，到逾三百万业余考级大军的诞生。无不说明，筝的演奏水准和普及性都有了质的飞跃。在这样的发展背景下，南阳筝乐也必然会顺应规律。本章将阐述三十年来南阳筝乐发展之新象。

4.1 二十世纪八十年代后南阳筝乐代表人物及贡献

回顾三十年来南阳筝乐的发展，出现了赵曼琴、王中山、曹永安等一批筝家从筝乐创作、演奏技术创新、曲目发掘与整理方面做出了不懈追求。正是这些筝家身体力行的不断努力，才得以开创了南阳地区筝乐发展的新局面，为该筝乐顺应时代的发展奠定良好的基础。

4.1.1 赵曼琴对南阳筝乐发展做出的艺术成就

赵曼琴是二十世纪五十年代生于南阳新野县的筝家。他在筝的理论、教育、作曲

及演奏各方面均有建树。在父亲赵殿臣的熏陶下，自幼学习筝演奏和作曲理论，十六岁即发表音乐作品。长期从事乐队筝演奏工作，先后担任新野县文工团、河南省曲艺团、海政歌剧团、河南省豫剧二团、河南省歌舞剧院等专业院团的筝演奏员。在三十多年的演奏实践中逐渐意识到筝作为民族管弦乐队中的常规乐器，不能演奏快速旋律的不足。为此，他借鉴钢琴、竖琴、吉他等演奏技法，合理运用弹奏力学、人体解剖学等相关学科理论，突破传统筝演奏的“八度对称弹奏模式”，创造性的提出“快速指序弹奏技法体系”以及和弦长音、双弦过渡按滑音、快拨及 1/5 泛音等新技法。“新技法的概念的核心是‘快速’，它是将十个指头充分调动起来，全部投入有实效的演奏，成功解决了古筝快速演奏这一历史难题。”¹¹为了更好的推广其新技法，赵曼琴还改编、创作出一批融合了南阳筝乐风格的新技法作品，如《黄河魂》等。并先后在《音乐研究》上发表《筝史浅析》、《对称与惯性》等论文，著有《古筝指序指法概论》、《古筝基础技巧练习之道》、《古筝快速指序练习之道》、《赵曼琴教学筝谱》等筝演奏理论专著和演奏乐谱。为新技法的传播与教学提供了理论依据和参考资料。

赵曼琴对筝演奏技法的创新，不仅影响了当代南阳筝乐，也影响了全国筝界演奏技法的变革，开拓了筝乐作品创作的新领域。尤其是二十世纪八十年代起，他多次在中央音乐学院等高等音乐学府开办“古筝快速指序指法训练班”，将这种新技法、新技术带入高校，并为师生所接受。经他教授的学生如王中山、樊艺凤、罗小慈已然成为国内知名音乐学府的筝教学骨干和国家艺术院团的优秀演奏家。时至今日，“快速指序弹奏技法体系”已成为专业院校筝专业的必修课，并成为衡量学生演奏能力的重要标准。

4.1.2 王中山对南阳筝乐发展做出的艺术成就

王中山1968年生于南阳镇平县，现为中国音乐学院国乐系筝专业硕士研究生导师，中国音乐家协会古筝专业学会秘书长。其自幼随丁辛秀、黄天锡等民间艺人习筝。1980年，考入南阳市艺术学校，在学习民间筝乐的同时，又于赵曼琴老师系统学习了“快速指序弹奏技法理论”，1986年，在首届全国古筝学术交流会上首演了由该套筝弹奏技法改编创作的筝曲《打虎上山》，轰动筝界，并为众多音乐学院教师所赏识。1988年，考入中国音乐学院，师从古筝教育家李婉芬教授。1992年，毕业前夕，王中山根据湘西音乐创作了筝独奏曲《溟山》，成为“现代筝曲”的代表作。同年，他留校任教至今。

王中山演奏的筝乐飘逸自然、大气洒脱。教学和演出之余，改编、创作了几十首筝独奏、重奏作品，其创作的《云岭音画》、《晓雾》、《秋望》已成为音乐院校筝专业的必弹曲目。由于王中山多年工作在教学岗位，深知民间传统筝乐在筝发展中的独特作用，因而在筝乐创作和教学中，非常注重中国传统音乐的继承与现代技法的融合。无论根据潮州音调创作的《暗香》，还是运用京剧元素创作的《晓雾》，都体现了他继承传统、兼容现代技法的美学理念。

当然，作为地道的南阳人，王中山也为南阳筝乐发展做出了突出贡献。在南阳筝乐传播方面，其在出版的专辑《望秦川》、《黄河魂》、《夜深沉》中分别收录了《哭周瑜》、《打雁》、《高山流水》、《汉江韵》、《苏武思乡》、《陈杏元和番》、《陈杏元落院》、《闹元宵》等众多河南筝乐的大调曲子曲牌筝乐、板头曲筝乐及改编筝乐的代表作，一定程度上推广了这一传统筝乐的知名度。2010年5月，他随中国音乐学院传统音乐研究小组赴南阳镇平县进行大调曲子及板头曲的田

¹¹朴东升 《简评〈快速指序技法概论〉——兼谈赵曼琴与王中山》{J} 人民音乐 2002（12）

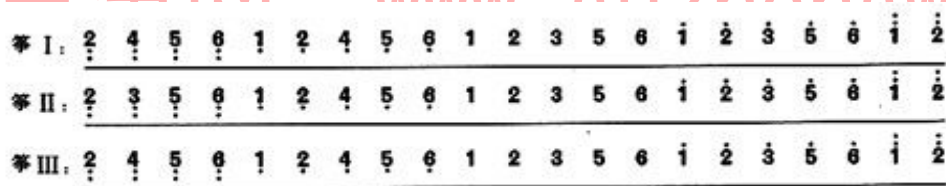
野调查，采访了一批从事此乐演奏的艺人，记录了数量可观的乐谱，并于同年7月在学院“国音堂”举办了“河南大调曲子”讲座，引起强烈反响。

在南阳筝乐创作方面，王中山根据大调曲子曲牌《哭书韵》的旋律发展成箏、曲胡、三弦三重奏《哭韵三阙》。乐曲哀婉深情、跌宕起伏，三种乐器既各自独立，又相得益彰。此曲用浓郁的地方音调，表现出对亲人的无限思念和对家乡的眷恋之情。多处使用的“轮指”等快速指序演奏技法，将“原汁原味”的大调曲牌音乐与现代技法结合，不失为南阳筝乐现代作品的佳作。2006年，王中山在北京音乐厅个人新作品音乐会中首演该乐曲，受到了箏界一致好评。

《汉江韵》原曲作于1962年，是由河南民间箏家乔金文先生根据大调曲子曲牌《汉江》、《书韵》改编而成的箏独奏曲，由任清志首演并录音。（有书籍标注该曲的作者为任清志，实属误传。）第一段为快板，用《汉江》的旋律加工而成，曲调明快，表现早春时节中原的勃勃生机。第二段采用《书韵》旋律，曲调深沉婉转，一唱三叹，右手“游摇”、“快速托劈”，左手“大二度”“小三度”等幅度较大“颤音”的频繁使用奏出“大调”唱腔悠韵绵长的韵味。第三段是首段同头换尾的主题再现，情绪欢快。由于乐曲创作的特定历史背景，通常都将此曲解读为春耕之时中原儿女热火朝天的劳动场面和意气风发。然而，作者真实的创作理念是否如此，现已无从考证。该曲因音乐语言质朴，技法安排布局合理，成为河南筝乐的代表性曲目，已是不争事实。

这里，由王中山重新编配的《汉江韵》，继承了原曲旋律，并对其加以扩充，加入了复调、支声等现代写作手法。该曲的创新之处，主要在三个方面：

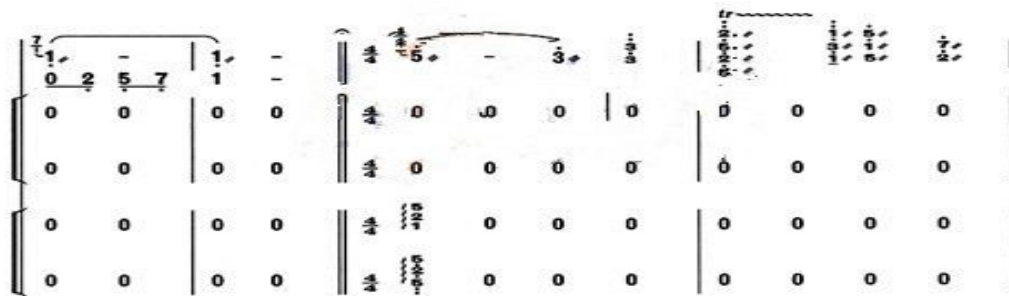
1、定弦。传统箏曲在演奏时，均采用五声音阶循环排列的定弦方式。王中山在该曲中使用了如下定弦方式：



此定弦在1=C调的前提下，使用了两组不同的调式组合而成，低音区两个八度使用了C徵调式，中、高音区两个八度使用了C宫调式。这种双调式的定弦方式使用了中国音乐特有的“旋宫转调”手法，使乐曲在两种调式之间得以自由转换，为丰富该曲伴奏的和声功能提供了可能性。

第二，三个声部的纵向扩充。《汉江韵》原为单声部箏独奏，王中山在编配时加入了双箏伴奏声部，将该曲纵向扩充为三个声部的重奏。复调、支声、和声等作曲技法的合理运用，丰富了音乐色彩，增加了音乐流动性和和声功能。

第三，快速指序技法的合理运用。



《汉江韵》第 58 小节至 65 小节是该曲的过渡段,王中山在这九小节的音符中利用过渡段段落板式较自由的节奏特点,合理使用“弹轮”、“走位三指摇”等快速指序技法。使原有的主旋律单声部扩充为两声部、甚至三个声部,尤其使用“弹轮”技法,保持下层声部“do”音不变,同时奏出上方声部“re”、“sol”、“si”三音,形成了主旋律衬托下的双声部旋律线,使音乐具有鲜明的层次感。这一技法运用不仅是该曲的创新,也是筝演奏技法的一大创新。

The image shows a musical score for three staves, labeled 145, 150, and 170. The notation is complex, featuring various musical symbols and numbers, likely representing fingerings and rhythms. The score is written in a traditional Chinese musical notation style, with notes and rests arranged in a grid-like format across the staves. The measures are numbered 145, 150, and 170, indicating specific points in the piece.

乐曲第 146 至 189 小节,是改编后加入的新段落。在本应结束该曲时加入的这一快速指序的段落,增加了音乐的张力。上图节选了该段较有代表性的 146—150, 165—171 小节的谱例。筝 1 是旋律声部,筝 2 和 3 是伴奏和声层。筝 2 的第一乐句为连续的节奏和音调模仿,第二句为分解和弦与柱形和弦不规则交替,这种双手织体互相模仿或和弦分解音型,增加了音乐的律动性,同时映衬了旋律的鲜明性。筝 3 的双手为连续和弦进行,并使用了 C 大调的主和弦、下属和弦、属和弦,八度叠置与柱形和弦的交替,加强了乐曲的和声功能。《汉江韵》改编的成功性,不仅在于演奏技法的创新,更在于保留原曲风貌基础上使乐曲结构和音响更丰满。王中山先生曾说:“我创作的作品基本都是在保留了筝原有韵味的基础上加入筝能达到的最高演奏技法,这样,既在某首作品中突显出筝作为当代优秀的弹拨乐器所具备的现代技巧,又无形中学习了传统乐曲的音韵基础”。“以音乐为核心,以创新为动力,在赋予作品以炫目的技术表现的同时,又赋予技术以无穷的动力。”¹²用这样的语言概括王中山的筝乐创作,是尤为合适的。而这种创作方法和美学理念,无疑是难能可贵的,也是当代筝乐作曲家、演奏家值得借鉴学习的。

近些年来,致力于南阳筝乐创新的研究者已不在少数,如曹永安、曹桂芬、赵冠华等人,他们从作品整理、曲目创作、技法创新等多个角度为切入点,进行研究创新,为南阳筝乐发展与传播做出了不可磨灭的贡献。

12 吴莉 《演奏技术与音乐创作的双重突破——王中山古筝艺术创新特征》[J] 星海音乐学院学报 2008(03)

结语

南阳筝乐发展至今，已产生两种不同的发展方向。其一是仍保留了南阳筝乐最初的演奏方式、弹奏技法和演出场所，以“原汁原味”的地方音调受众于普通民众，在固有的文化环境中生存发展。这类筝乐因曲目的来源性、传承者的地域性、传播范围的固定性，已成为现代意义上的河南筝乐流派曲目的主要来源。因此笔者主张，南阳筝乐从一定意义上说即代表了河南筝乐流派的基本内涵与风格特质。然而，任何艺术形式欲保持其持久的生命力，自身也应不断发展创新。南阳筝乐的另一个发展方向，即在保留了原有音韵基础的前提下，加入现代作曲技巧和创新演奏技法的“新音乐”语汇的作品，这类作品符合了当代筝乐演奏家、作曲家的审美取向，为专业院校师生和音乐院团的职业乐手所推崇。但，无论两者中的任何一类，其根系都脱离不了南阳民间音乐的厚养，尤其大调曲子曲牌音乐和板头曲音乐的直接影响。

在时代的孕育下，南阳筝乐以其旺盛的生命力保持着前进脚步。通过民间艺人保留的原有风貌的传承，以及专业院校科学合理的吸收发展，南阳筝乐会不断前行，在中国当代筝乐发展中写下浓墨重彩的一笔！

古筝网 www.guzhengw.cn