

岭南筝派纵横谈

陈蔚旻

(星海音乐学院民乐系,广东广州 510006)

[摘要]岭南筝派历史上称为南派。包括潮州筝和客家筝两种筝派。在现阶段,岭南筝派还属流派。形成的基本条件有四个:1.大量的民间乐曲;2.广泛的群众基础;3.鲜明的地方风格;4.突出的代表人物。要建设成学派,必须:1.更高的理论建树;2.更深化的乐曲创作;3.明显的时代精神;4.融化了的地方风格。这是一条任重而道远的路子。粤乐筝是岭南筝派的一支重要流派,要继续推崇和发扬。音色和韵味是南北筝派的最大区别。岭南古筝的形制有着浓郁的岭南工艺特色。随着科学昌明,交通发达,交流频繁,经济繁荣,语言统一及媒体作用,形成中华民族古筝大派遥而有期。

[关键词]岭南筝派;潮州筝派;客家筝派;粤乐筝派;中华民族古筝大派

[中图分类号]J607 **[文献标识码]**B **[文章编号]**1008-7389(2005)03-0091-03

地处五岭以南的潮州筝、客家筝和广州筝是流传在广东的三支流派。上世纪80年代,陈安华教授从更宽广的文化领域将三支流派概括为岭南筝派。三支筝派虽各有其不同的语言特点,但它们以细腻、清新、古朴、典雅、流畅的共性风格,体现出岭南地区的文化特色。从发展的角度看,统称为岭南筝派是顺理成章的,它同属岭南文化的范畴。

(一) 南派与岭南筝派

岭南筝派在历史上已被称为南派。清代时就有南北筝的记载。至上世纪30年代,台湾学者梁在平教授在他编纂的《拟筝谱》中,把当时古筝的分布地域和流行情况归纳为“南集于粤,北集于豫”,即北派“中州古调”的河南筝,“齐鲁大板”的山东筝,南派“韩江丝竹”的潮州筝和“汉皋古韵”的客家筝,这就是俗称的传统古筝四大家。随着时间的推移,特别是建国以后,音乐事业的发展,全国古筝流派已呈现出“茫茫九派流中国”的局面。即便如此,潮州筝和客家筝依然被视为南派。

由此看出,岭南筝派与南派是同义的,只是将南派冠以“岭南”二字而已,这样地域概念就更为明确。有人问:“江南地区‘武林逸韵’的浙江筝属南派抑或北派?”站在广东的地理位置上说,它属北派;若站在豫鲁的地理位置上说,它应属南派。事实上,南北派的区分还不止是地理位置的划分,还

有音乐风格的差异等因素。所以说,岭南筝派的区域应比泛指为南派更加明确。

(二) 形成流派的四大支柱

流派首先是有区域性的。音乐在一定的地理范围内,受到语言、生活习惯、风俗人情等因素的影响,经过长期的沿袭和积聚逐渐形成有独特风格的派系。一般说,流派的形成必须具备四个条件(支柱)。试以潮州筝派和客家筝派为例:

1. 大量的民间乐曲。这是流派的主体,只有乐曲,它才能世世沿袭,代代相传。乐曲的体裁、调式、旋律特点、曲体结构和演奏风格是成为流派最基本的元素。广东客家汉调音乐,经过挖掘、整理,已出版的就有600首之多;潮州音乐也有700~800首之多。这些民间音乐可用筝演奏的至少达三分之二,可见其丰富的程度。

2. 广泛的群众基础。民间音乐在潮客民系中可谓是家喻户晓,根深叶茂。清代时,民间音乐社团十分普遍,几乎每个乡村都有其组织。闲时以乐会友,沟通感情。逢时过节,祭祀拜神,都有音乐演奏活动,规模有大有小,不拘一格。就连大人哄小孩睡觉,也常用歌谣轻轻哼唱。所以历史上有“家诵户弦”、“弦诵比邹鲁”的美誉。筝在民间的演奏中十分突出,既可独奏,又可合奏。有一种小组合,以筝为主的“三弦、琵琶、筝”的潮州细乐和“筝、琶、

胡”的客家汉调清乐,都是一种相对稳定的演奏组合。潮州细乐和汉调清乐已成为潮客民间音乐诸多演奏形式中的一个门类。

3. 鲜明的地方风格。潮州筝以清新淡雅、客家筝以古朴典雅为其主要演奏特色,两个乐派同分布在粤东的韩江流域,同饮韩江水。除语言外,生活习惯基本相同。潮州人与客家人除土著外基本上都是来自中原一带,后在粤东扎根的民系。只是到达的时间不同,先到为主,后到为客。潮州方言属闽南语系,语调平和纤细,与“南腔北调”的客家方言不同,语调起伏较快,语气颇重,所以在使用上下滑音方面幅度有较大差别,按颤音在沉气时用力也不同。潮州人住在韩江的冲积平原上,客家人则住在丘陵山区。人的性格、风土情调略有区别。这些都给音乐演奏风格带来影响。虽然他们使用的原始乐谱是一样的,但在旋法上、节奏上、演奏程式上均有各自的特点,形成鲜明的地方风格。

4. 突出的代表人物。民间音乐在不断的演奏过程中,肯定会涌现出一批出类拔萃的人物。他们在整理、加工、传承等工作中做出了卓著的成绩。其中,潮州筝派的代表人物就有洪沛臣、李嘉听、张汉斋、肖韵阁、徐涤生等。其中数洪沛臣、李嘉听最为突出。他们分别是清末民初潮州、澄海的名师,潮汕一带的乐器演奏高手都出自他们门下。

客家筝的代表人物有罗展才、何育斋、罗仙畴、罗及时、罗九香、饶竞雄等,其中数何育斋、罗九香最为突出。

何育斋在上世纪20~30年代就把流传于民间“中州古调”、“汉皋旧谱”中的60首乐曲整理成册,并传授给弟子们。著有《词曲拾遗》《小曲记存》《弹筝八法》等。于1930年春在广州设立“潮梅音乐社”,从山城走向省城,传播客家汉乐。

罗九香,是何育斋的弟子。1959年和1960年及以后分别在天津音乐学院和广州音专(现星海音乐学院)执教客家古筝,成为历史上第一位在高等音乐院校教授客家筝的人,使客家筝从民间走向学府;是他第一位于1956年在全国音乐周上介绍客家筝乐;第一位将客家筝曲编入音乐院校古筝教材;第一位将客家筝曲录制成唱片,传播客家汉乐和客家筝乐。尤其是他的业绩于2001年被收入世界最高学术权威的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》,成为世界名人。

(三) 音色、韵味及乐器形制

清新、淡雅、柔美、厚实的音色和隽永、古朴、细

腻的韵味是岭南筝派的特色,也是南北古筝的最大区别。

音色的特点主要体现在义甲材料、触弦面、角度、时间和用力的方法上。

义甲的材料采用玳瑁,质地厚实,面平带弧。触弦时紧贴琴弦,尽量扩大接触面。演奏角度趋前偏下,增大指甲对琴弦的压力,使它作用于码(弦柱)和面板,产生较大的共振幅度,使音色厚实、饱满,这个方法属“夹弹法”。另一种方法是,在趋前偏下做完功后,手指慢慢提起,延长弦贴甲的时间,使音色更为柔和清丽,这属“提弹法”。两者可根据曲情需要灵活运用。用力的方法一般要求要有爆发点,结合聚气、沉气、憋气的气息运用,使音质集中,尽量做到轻而不浮、重而不浊。

韵味的定型一般取决于生活语言、风俗习惯、地理环境、气候条件、性格特征等诸多方面。大致以委婉、含蓄见长。像客家筝,小三度的上滑音,音头常带有小二度的下滑音;fa连接sol时,常常将fa的尾韵上滑至sol后才弹sol。像潮州筝的si,常采用下回音;上下回音的滑线尽量缓和,不带棱角;又像颤音的运用,多是平颤音,颤幅平和,密而匀,多起润色作用。在曲调进行中,除双变的音外,尽可能多用颤音,使音乐线条更柔和甜美。这些都是与北方筝派截然不同。韵味是一个深邃的问题,不是三言两语能说清楚的,仅举上面小例说明之。

大凡岭南民间音乐多是在农闲或茶余饭后时演奏,起着陶冶性情的作用,像喝功夫茶一样,用非常平和的心境去品尝其间清香。所以音乐的风格不可能像北方音乐那样激越、刚毅、奔放。岭南筝乐的音色和韵味,其特点也基于此。

岭南古筝的制作史,粤乐筝可上溯至明末清初。潮州筝则以汕头“蔡福记”乐器作坊为例,创建于1846年,至今也有160年左右的历史了。两个地区生产的古筝,形制是出自同一模式,分“二尺八寸”和“三尺六寸”两种规格。清代15弦,民国以后16弦。开始是铜弦,后改为钢弦。弦轴木制,与筝码成平行方向,插在尾端的面板上。面板弧度大,底板平直,像一根粗大的竹筒劈成两半。前后边木各有两处凹槽,使筝体显得更为玲珑、精致,有浓郁的岭南工艺特色,与唐制筝完全不同,可能是后人模仿古琴改制的,人们统称它为粤筝。以前华侨带往海外的就是这种筝。

(四) 粤乐筝是岭南筝派中的重要流派

粤乐筝在岭南筝派中未显得突出,甚至在“茫

茫九派”中也尚未占一席之地,这是因为粤乐筝未形成众所认同的流派。

事实上,粤乐筝派是存在的。首先粤乐筝历史悠久。明末(1644年)一姓黄的艺人在广州濠畔街开设乐器作坊——“金声馆”,制作古筝,至清道光末年(1850年)以后,派生出正声阁、悠扬阁、金城等8间乐器作坊,生产的筝已远销至东南亚及美洲等地。至民国初年,广州濠畔街有生产古筝的乐器作坊多达十余家。1948年,广州民族乐器作坊已有30多户,生产的古筝均16弦。像解放后在广州民族乐器厂当制筝师傅的冯根先生(1893~1989),16岁时已入“雅韵楼”当制筝学徒,技艺精湛,使该厂生产的21弦龙凤古筝于1987年被评为轻工部优质产品。

其次,广州失明艺人用筝自我弹唱在清代已颇为普及。他们演奏的筝有左抱右弹的特制筝,人们称它为“盲公筝”,也有弹正制的筝。至民国时期随着失明艺人逐渐退出歌坛没人愿学而失传。

再次,广州的粤乐名家刘天一,在上世纪30年代就得名师指点开始弹筝。1950年曾用古筝为电影《家》《春》《秋》《绝代佳人》配音,为唱片公司录制粤筝唱片《蕉窗夜雨》《塞上吟》《流水行云》(与箫合奏)、《鸟惊喧》(与椰胡合奏)、《客途秋恨》(为粤剧伴奏南音)等。1955年创作了著名琴曲《纺织忙》,后成为音乐院校古筝教材。由此看来,刘天一先生堪称为粤筝的代表人物。

最后,粤乐的曲目众多,极受海内外听众的喜爱,有深厚的群众基础和鲜明的地方风格,形成流派的条件已十分成熟。改革开放后,从事古筝专业的教授、演奏家已从不同的角度将粤乐引入古筝曲的创编轨道上,并取得较好的社会效果。如《平湖秋月》《禅院钟声》《流水行云》《三潭印月》《旱天雷》《连环扣》《孔雀开屏》等等,已灌制成唱片,成为脍炙人口的粤乐筝曲。粤乐筝是岭南筝派的一支重要流派,可说是瓜熟蒂落了。

(五)流派与学派

岭南筝派是一个流派,是从岭南整个文化领域来说的一个流派。它包括在社会上流行的潮州筝派、客家筝派、粤乐筝派三个流派,还不是学派。陈安华教授在1990年出版的《中国岭南筝谱》的“自

序”中,第一次提到“岭南学派”。文章写道:“从筝学理论角度说,‘岭南筝派’同时也是学派。”这里所指的学派有一个“筝学理论”作前提,没有这个前提,学派的概念就不存在。事实上,流派本身已经孕育着学派的理论因素,从流派的渊源、沿革史、乐器源流、内容、调式、乐曲结构、演奏程式、手法风格、记谱法、乐器形制以至音乐创作等方面已有其自身的理论体系,但还未达到学派所要求的理论含量。所以说要使岭南筝派真正成为学派,还有一段很长的路要走。它必须有更高的理论建树,有更为深化的乐曲创作,通过筝界同仁的共同努力,不断积累,共同创建岭南古筝学派。

上面说过,理论建树和乐曲创作是形成学派的两大重要支柱,两者之间,乐曲创作是先行者。作品本身就是理论的摇篮,没有好的作品,理论就无从谈起。乐曲创作的要求,首先是具有浓郁的岭南音乐文化风格;其次是创作技术层面较高;第三,反映出时代精神;第四,音乐素材既可吸收某个筝派,也可融化三个筝派的风格。例如,刘天一先生创作的《纺织忙》,三个筝派的成分都有,是一首融化了岭南三个筝派的“非驴非马”的古筝作品。应该说是一条值得推崇的创作路子。

(六)中华民族古筝大派(结束语)

传统的古筝流派,是在语言、生活习惯、风土人情等因素的影响下逐渐形成的。各个流派都是以地区来命名的,所以有着明显的地域特征。中国幅员广大、人口众多、方言丰富、风俗习惯各异,人们没有条件在大环境大区域中互相交流,音乐的传承往往局限于一个狭小的区域,天长日久,自然地形成了浓郁的地方风格。像岭南古筝的三个流派,自古至今,都有中原音乐文化的不断渗透,但它必须与当地的民俗音乐文化互相贯通,最终融化成为流派的特色。这是一条不以人们的意志为转移的客观规律。

随着社会的改革开放,科学昌明,交通发达,经济繁荣,语言统一,民间的交往越来越频繁,地域间的风俗习惯、生活语言逐渐融合,加上媒体的巨大作用,使音乐的地方风格特点逐渐淡化。可以预言,将来形成中华民族的古筝大派是遥而有期的。