

赵 毅

试论古筝“以韵补声”之动态变化

“以韵补声”是近代筝人提出的包含了古筝演奏技法与审美旨趣的一种概念。“以韵补声”动态变化是中国传统音乐“线性思维”原则形成的音乐“线性美”这一审美趣味在古筝音乐中的典型反映。它揭示了古筝音乐特有的规律，是古筝音乐之异于其它器乐的一个重要特征。本文仅以演奏技法为视角，将古筝“以韵补声”的动态变化作为切入点，探其内涵，寻其影响，谈谈自己的浅见。

古筝演奏手法大致可概括为“声”、“韵”两大部分。《乐记》中记载：“声成文，谓之音。”意为把声音组织起来就成为音乐。“以韵补声”之“声”与此意同，可释作“乐音”。在古筝演奏中右手司“声”，通过各种弹奏技法的运用形成古筝音乐旋律的框架。它的基本变化与其它乐器相比较是带有共性的变化，如音色、力度、迟速、繁简等变化。古筝演奏中左手主要职“韵”，依靠左手的各种作韵技法对音乐旋律加以润饰，使其更富于韵味。虽然近年来创作筝曲中左手参与弹奏愈来愈多，但其作韵技法的使用仍是主要的。左手的作韵千变万化，伴随着古筝乐曲（尤其是传统乐曲）演奏的始终，是古筝独特之处的所在，是古筝音乐的“灵魂”。

古筝“以韵补声”是通过“声”和“韵”的有机结合来实现的，在演奏中“声”为主、“韵”为补，“声”出“韵”随，相得益彰。“以韵补声”在具体运用中有着丰富的动态变化，它们是形成古筝音乐旋律特色的重要因素。根据不同的作用，这些动态变化可以分为两大类：

1、润饰类动态变化：

润饰类动态变化对古筝乐曲的旋律起润色、装饰作用。主要有吟、揉、颤、滑、点以及由此融合、派生出来的作韵技法。通过它们的运用，使乐曲的旋律更加优美、细腻、富于韵律，对于更深入地揭示音乐的内涵、更细致地抒发演奏者内心的情感都具有特殊的作用。下面以河南筝曲《落院》（曹东扶订谱）第一段为例，分析其中对润饰类动态变化的几处典型运用，我们可以略见一斑。

♩ = 36 哀怨如诉地

……

I 处的奏法很独到。此处如用常规的平铺直叙式的八度奏法，音乐就会显得平淡无味。左手“滑”的技法上滑音的使用，使得音乐的旋律音韵委婉、意味深长，且用在乐曲的开始第一拍上，预示了全曲的情绪。

II 处利用右手弹弦后的余音，左手作连续的上下滑，对旋律骨干音加以润饰，给人以缠绵、凄楚之感。

III 处在右手大力度游播的同时，左手由深逐渐至浅作大幅度、长时值的颤弦，这种颤、滑相结合的作韵技法的运用把乐曲哀怨如诉的情感表达得淋漓尽致，将音乐推向了高潮。

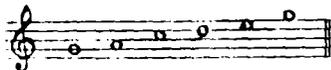
2、功能类动态变化：

功能类动态变化主要具有乐曲旋律的调式、调性改变（全曲）及转换（局部）的意义，同时也辅以润饰旋律。这类动态变化是通过作韵技法中的“按”（按弦）来体现的。按弦是指左手在琴码左侧下按琴弦而改变该弦的张力，以取得定弦音之外的音高。每根弦所得音的音高范围都可高于定弦音的小二度至小三度。

经过按弦改变古筝定弦的五声音阶结构并衍生出新的音阶形式，形成新的调式、调性的，有客家筝曲中的“软弦”音阶（相对于定弦的本调“硬弦”而言）^①；潮州筝曲中的“重三六”、“轻三重六”、“活五”、“反线”（均相对于定弦的本调“轻三六”而定名）等音阶形式^②。陕西秦筝曲用的“苦音”音阶也是通过按弦来改变原有定弦的音阶结构而在新的调式、调性上形成的^③。这里我们举此为例。陕西秦筝乐曲使用的音阶形式主要有两种：

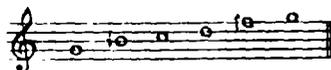
“欢音”音阶：

主干音列



“苦音”音阶：

主干音列



“欢音”多见于欢快、明畅的乐曲；“苦音”则常用在哀怨、悲苦的乐曲。造成它们各异的主要因素是“苦音”音阶中“二变之音”（谱例中微降B、微升F）的变化运用以及由此产生的不同的主干音列。秦筝是五声音阶定弦，音列与“欢音”的主干音列相同，演奏“欢音”乐曲时多用定弦音；但是在“苦音”乐曲中，音乐旋律中频繁出现的做为骨干音的“二变之音”是古筝定弦音所没有的，必须靠左手按弦来求得，以此改变定弦中原有的音阶结构，调式、调性也随之改变。“二变之音”的按弦不是直来直去的，而是在按音同时辅以颤、滑等其它作韵技法，对“二变之音”加以润饰，是一种动态的变化，显示了秦声音乐独特的风韵。

通过作韵技法中的按弦转换乐曲局部旋律调式、调性的功能类动态变化可以产生诸如转调、离调、交替调式等调式、调性的色彩变化。这种技法的应用对于解决古筝临时转调不方便的问题可以起到一定的作用，在乐曲的具体运用中也收到了较好的艺术效果。下面节选《洞庭新歌》（王昌元、浦琦璋编曲）为例做一简略分析：

注：“II”段的按弦为韵类动态变化。

I段为A徵五声调式；II段使用按弦改变了I段的调性，转到D徵五声调式，形成调性的色彩对比；III段又回复到A徵五声调式，给人以稳定感，音乐在主调上进行下去。

以上对古筝“以韵补声”动态变化的内涵和作用进行了探讨。那么，它对古筝各流派风格与演奏者个人风格特点的形成具有怎样的影响呢？以下就此择其要加以论述。

古筝有“茫茫九派流中国”之称。各流派除了谱式、旋法、弹奏技法（右手）各异外，在流派发展过程中受诸多因素影响而形成的对左手作韵技法的不同运用，则是该流派风格特点的相当重要的标志。演奏手法上对作韵技法的运用，诸如轻重、缓急、波动的大小、时值的长短等，南北各流派是各有千秋的。一般来说，北派古筝风格较粗犷、泼辣，重视外在形象的表现及对自然声响的模拟，右手弹奏技法较为复杂，左手作韵技法普遍运用得较急和深，具有律动感；南派古筝的风格则比较含蓄、柔美，力求内心情感的表述，效果性手法用得较少，作韵技法在柔缓的基础上变化多样，韵味深长。下面对几个主要流派在作韵技法上各自总的特征进行简略的归纳，以及把“颤”这一技法提出来比较各流派对其不同的运用来看一下它们的相异之处。

河南筝曲作韵技法的特征是沉稳、有力，多用大幅度、长时值的颤弦（当地称之为大颤、重颤）；

山东筝曲的作韵较为急促、明畅, 密韵为其特点;

客家筝曲源于“中州古调”, 为突出古朴、淡雅的风格, 作韵多和缓之技法, 颤弦稍徐缓, 近似于“吟”的音响效果;

潮州筝乐受当地弦诗乐的影响, 作韵以柔顺、婉转的技法为多, 微颤独具特色;

浙江筝曲在江南丝竹乐的熏陶下, 追求清秀、纯朴的风格, 作韵技法简练, 对颤弦的运用不大普遍, 而多代以“揉”、“点”等技法来润饰旋律。

构成演奏者个人风格特点的因素除了每个人的文化素养、审美情趣等各有差异, 在古筝演奏技法上则主要是个人对“以韵补声”动态变化的独到运用而显示出来的。同为河南筝派名家, 曹正、曹东扶、任清志三位先生植根于一个共同的流派基点上, 河南筝派风格的总体特征在他们的演奏中是显而易见的。但是他们又各有特点, 这主要反映在对乐曲中作韵的不同处理上。曹正先生在《广播独弹十三弦》中的演奏, 作韵手法老道, 音韵古朴、苍劲, 韵体变化有致, 富于哲理, 体现了他的理论素养。曹东扶先生的演奏风格浓郁, 音韵委婉, 作韵技法的一大特点是多用按弦取音、异弦同音再辅以颤弦, 较少用空弦音, 他的演奏“一音三韵”、“一波三折”, 富于变化。任清志先生的演奏风格以粗犷、奔放著称, 作韵多通达、简朴之技法, 音韵具有浓烈的乡土气息。

了解古筝“以韵补声”动态变化的内涵、作用和影响, 对于研究古筝这一“长于韵味”的乐器的演奏、创作以及发展取向有着不可忽视的意义, 也是学习、研究古筝各家各派不同的艺术风格与演奏特点所必不可少的。

(本文是提交给“中国古筝艺术第二次学术交流会”的论文, 略有增改。)

① 参见《汉乐筝曲四十首》简介 史兆元编 (人民音乐出版社)

② 参见《中国音乐词典》“二四谱”条

③ 参见《琴箏》89年第1期 周延甲文 (西安琴筝学会编)