

李庆丰

箏统天下 风格各异

——山东、河南、潮州、客家箏派演奏方法之比较

摘要:每个流派都有自己独特的艺术形式、演奏技法、风格特征。由于受地域的影响,语言、习俗、民风、环境以及所依附的民间音乐等各不相同。因此,它们自成一体的地域风格也是各流派的基础,对传统箏派进行主要特征的比较研究,可以使我们在了解某一流派的同时,横向深层次地掌握其它流派所蕴藏着的内含,从而对箏这门艺术有一个全方位的认识。文章希望通过对四个流派的演奏技法、变奏手法、板式(曲式)结构、韵色特点、同名异曲以及人文环境的比较分析,进一步阐述四个流派演奏中特点特色的音乐风格。

关键词:山东箏派;河南箏派;潮州箏派;客家箏派;演奏方法;比较

中图分类号:J63

文献标识码:A

箏是中国古老的弹拨乐器,在箏的传播和传承的过程中,地域环境、语言文化、政治经济、民间风俗以及与民间音乐的融合形成了各种不同演奏技巧、不同音韵和浓郁地方音乐文化色彩的流派。而对于古箏流派演奏风格的体现,演奏技法的运用是区别古箏流派特征的重要因素。山东箏派、河南箏派、潮州箏派、客家箏派四个流派运指的特点,也相应地派生出了各具特色的演奏技巧和演奏习惯。

古箏音乐最大的特点就是“以韵补声”,也是区别于其它固定音阶乐器的重要特点,何为“以韵补声”?“声”为音之本,即右手所弹的本声,“韵”以余音为色,即左手通过按、揉、吟、颤等手法,使本声得到装饰和润色,以达到“声”“韵”不断的艺术效果。左手“韵”色的不同运用,是各种风格差异的重要标志。

四个箏派左手演奏技法之比较

“名指扎桩四指悬,勾摇剔套轻弄弦。须知左手无识别,按颤推揉自悠然。”^[1]这首《掐箏诗》正是对河南箏弹法的高度概括。

河南箏左手在演奏小颤音时,在乐曲的按滑音上往往做密集快速的反复吟弦。其运指方法是大臂带动小臂所造成的震颤效果,多表现悲伤、痛苦、悲愤情绪的一种手法。在演奏大颤音方面是一种大波浪揉弦,可获得大小三度的装饰效果,常用于渲染情绪和气氛(多见于任清芝创作的箏曲作品中)。同音反复演奏方面多采用上下滑音的手法,按滑出的音高以小二度为多,音色较柔和。

例 1



演奏上滑音是以升高某音的小三度或大二度为上滑音作韵手法,按滑速度快,中间没有过渡。演奏下滑音是即升高本位音至小三度或大二度,右手弹奏后速回至本位音。河南箏下滑音也是这一流派最具特点且

作者简介:李庆丰(1964~),安徽师范大学音乐学院副院长、副教授(安徽芜湖 230000)。

收稿日期:2007-10-14

大量出现在河南筝曲中。

山东筝派是左手颤音轻松、活泼,点音具有跳动感,轻快。活泼的按滑音,产生不稳定感,表现激动或愤怒的按颤音。山东筝上滑音的使用多于下滑音,滑奏的过程较快,这于其传统乐曲中大部分为活泼欢快的音乐有关。揉弦幅度的大小,频率的多少,取决于乐曲的快与慢及所表现情绪的需要。这种由乐曲决定揉弦大小、多少的方式,正是山东筝派做韵的特点。

潮州筝韵的左手作韵非常讲究,有道是:右手造音,左手做韵,音务珠圆,韵求气贯,双手配合,音韵并茂。每一首筝曲的演奏,有绝大部分音符是由左手的“推、揉、按、颤”来完成音符的作韵。从而增加了潮州音乐风格特殊的艺术魅力。“虚”是潮州筝曲中所特有的作韵手法,即右手弹弦位中间,左手沿滑一寸左右,然后将本位音升高大二度或小三度。它的特点是在余音快结束时将本位音滑至韵声,达到音韵相通,并带有潮州方言的八声特点^[2]。潮州筝左手技法较其它流派,其形式要多得多。这与当地的文化也是有着密切联系。人们受传统文化的影响,听潮州筝并非是单一的耳悦,而是紧紧的把音乐与意境,形式与内容缜密地组合起来,从而达到一种境界。潮州筝地“抚”、“煞”等等技法,给潮州筝曲注入了丰富地艺术表现力,同时也奠定了其在民族音乐中地地位。

较之诸多筝艺流派筝曲更具有“内涵”和深度是客家筝派。由于传统客家筝的型制采用金属弦,除可自如地吟弦外,而为延长余音和“做韵”创造了条件。而历代客家筝家即利用这种条件配以多种丰富多变地左手按滑音,而形成客家筝曲独特典雅的特点。在演奏上滑音方面:如 $\$$ 可奏出:

例 2



演奏下滑音方面: $\%$ 可奏出:

例 3



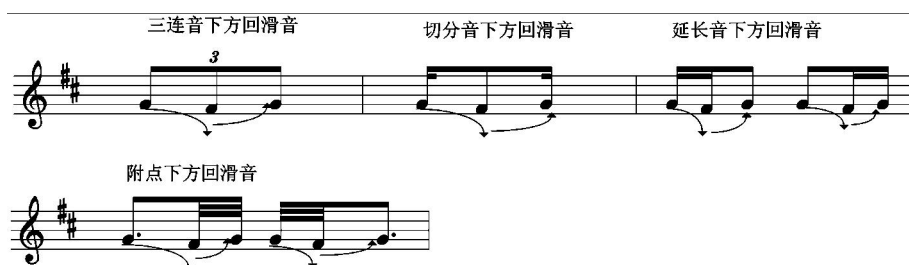
上方回滑音: 如 $\% \text{ } \%$ 可奏出:

例 4



下方回滑音: 如 $\$ \text{ } \%$ 可奏出:

例 5



延长数拍的上方(或下方)重颤音:

例 6



上述客家筝艺流派的旋法变奏和左手技法特点是指一般的规律,要将客家筝曲弹奏的出神入化、变化无穷,那要视演奏者对乐曲的理解程度以及技法的娴熟程度,个人的自身音乐造诣和修养而论。

四个筝派右手演奏技法之比较

河南筝右手的技法特点是手腕带动拇指关节为活动关节,弹奏时强调音头的重音,这多由于依附的“大调曲子”的演唱中腔调了字头的咬字,而形成了重音音头的特点,也加重了乐曲的节奏感。在“摇指”技法方面,手腕带动拇指大关节,其它手指扎桩(即扶弦),做快速的托劈,有强劲音头的倾向性,增加乐曲的起伏感。摇是河南筝派的一大特点,弹奏时,右手从离琴柱较近处由弱渐强逐渐向岳山移动,左手则同时边按边滑边颤地放回原位音,弹奏时两手协调配合,音色和力度有逐渐变强或变弱地明显变化。指的使用也是河南筝特有的指法。剔指,即右手中指向外弹。剔指在演奏时因中指像踢腿时动作那样迅速向外弹出而得名,这种方法也叫做“倒踢正打”。“倒踢正打”这种方式现在已很少使用了,原因是古筝弹奏义甲得戴法较之以前有所改变,义甲由原来带在肉指甲上变为现在带在指肚上,而无法弹奏剔指,所以,现在弹奏河南筝曲中的“倒踢正打”也基本上用中指由外踢弦而改用“勾”指向内拨弹。

山东筝派民间较为形象地称右手弹奏技法为“鸡刨食”。弹奏时,小指和四指放置在前梁上,这样即处理了闲指,使手指放松,又便于找弦,不弹错音。右手大指地频繁使用,是山东筝演奏技术地重要组织部分:其一,大指单音双音夹弹,触弦刚劲有力,乐曲旋律主要由大指奏出,中指、食指辅助。其二,同音十六分音符一般都是先“劈”后“托”(劈、托均为古筝指法名称),在传统的慢板筝曲中,大多使用这种技法。其三,“摇指”是以右手大指小关节活动为重心,奏出音响清脆明快,如玉盘落珠,有较强的颗粒性。其四,大指刮奏,也称“花奏”,在山东筝曲中使用最多,而且“花奏”在乐曲中往往是“正板花”,即“花奏”占有时值。此外,双劈、双托、双勾、双抹的指法使用不仅加强突出了重音同时也体现了山东筝古朴高雅,清亮浑厚的特点。

潮州筝派右手的演奏手型和方法与前两流派基本没有差异,主要是用指有区别于它们的地方。表现为:1. 突出抹指(即食指)在弹奏中的运用,抹指在潮州筝曲中使用的频率最高,也是与其他流派主要区别之处,潮州筝的“企六推”、“攥”就是以抹指弹板字(旋律主音),并为潮州筝特有的右手技法之一。2. 顺指弹筝,逢逆化顺。潮州筝的指法顺序有一点的规律,强调顺指,通常遵循“4\4”(勾托抹托),先低后高,亦称“顺指”;从高弦位起音,亦称“逆指”,即“\4 4”(抹托勾托)。3. 扎桩游摇。扎桩,即名指置于岳山之上,借助名指支撑重心,有利于运指发力。这种弹奏手型,潮州人称之为“莲花指”。“游摇”根据乐曲需要,即移动弹奏不同弦位,用以悬指拨弦的方法。声音浮泛而浓浊。用扎桩辅以游摇,阴阳相济,音色柔、硬变化。4. 煞音:即右手弹,左手捂。5. 八度轮:即中指、大指交替弹弦。6. 着弦:大指大关节发力,也称“压弦”。

客家筝右手的演奏技法特点体现为:1. 中指“勾”或“大撮”起板,后跟“托”或先“大撮”后“托”。2. 对“拂弦”的控制使用,“拂弦”(在其它筝派里称为“刮奏”或“花指”)在汉乐筝曲中的使用是很讲究的,为了技巧和风格的统一,在拂弦手法上,要求以古朴淡雅为上,很少使用华丽的长拂弦,而是一带而过的短拂弦居多。3. “切分音”的弹奏是汉乐筝曲中最常用的节奏型,尤其是乐曲因渐快而减字时,切分的节奏型为有板无眼的

“板后音”——么板(休止前半拍,突出后半拍)的出现创造了条件,从而形成汉乐箏曲由慢到快必不可少的运指规律和它独具的演奏风格。4.“伫立”、“伫尺”和“伫拂”:旋律进行到中板后,常用这几种变奏手法。按工尺谱说“六”就是“5”,而“尺”就是“2”,“伫六”和“伫尺”就是在旋律弹奏的同时,配上一个“5”(伫六)或“2”(伫尺)连续伴奏。下面以“熏风曲”中板为例:

例 7



四个传统箏派演奏方法之区别

我们比较了四个传统箏派演奏方法后,不难发现它们的相同点,也发现其四个箏派双手弹奏技法上有着很大的区别:

其一,摇指方法上,河南箏派的“摇指”以手腕带动拇指关节为活动关节,强调了字头的咬实;而山东箏派的“摇指”则以右手大指小关节活动为重心,奏出清脆明快的音响效果;然而在潮州箏派和客家箏派中这种以某一单音保持时值不断的弹奏方法却未见于端,但是潮州和客家箏派利用了勾托快速的轮奏,同样起到了延长音符时值的作用。

其二,乐曲旋律的弹奏在各流派中对用指要求各有侧重。山东箏曲旋律主要由大指承担,中指、食指作为辅助,配合大指做相应的弹奏;河南箏派在指序安排上与山东、潮州箏派相反,一般多以大指开头,而不用食指,这是因为,大指较食指出音扎实,符合河南风格的要求,旋律音程之间多采用直接连托的方法,方便顺手,比换指方便。但中指、食指的作用远远大于山东箏派,特别是“倒踢正打”;在潮州箏曲中,食指的使用尤为重要,旋律中的主音或骨干音基本上由食指来完成;而在客家箏曲中,旋律音则有各指均衡担任,骨干音前“添字”(加花)和“延续滑音”则是客家箏乐所特有的手法之一。

左手韵声在各流派中都以推(上、下滑音)、揉、按、颤等手法来润饰与变化,但基本上都是“滑音”和“揉弦”两种的变体。例如“上滑音”、“下滑音”、“按音”等都属于“滑奏”,“吟”、“揉”则为振幅、频率不同的“揉弦”,“点”、“走”则为滑、揉技术结合的技巧。但在运用这些手法时,由于种种细微的差别,造成了不同音乐风格的流派。

山东箏派非常重视左手的技巧,在左手技巧中有轻松活泼的颤音、具有跳动感的点音、产生不稳定感的按颤音、表现激动或愤怒的按颤音、活泼轻快的按颤音等,慢板乐曲中山东箏更强调左手技巧的应用。山东箏的滑奏使用较多,上滑音多于下滑音,滑奏的过程较快,这些与其传统乐曲中大部分为活泼欢快的音乐风格有关。而河南箏曲中“下滑音”最具地方特点,和“上滑音”演奏手法一样,缺少过渡,快速下滑,给人以粗犷奔放之感,令人心醉。潮州箏与客家箏则注重揉滑结合与点按的效果,风格文静,委婉秀丽。

北派山东箏乐、河南箏乐的fa、si的上滑音常常是装饰性的上滑音,fa音的上滑音是从mi弦直接按到sol音的,si的上滑音是从la弦直接按到do音的,技法上不是分成两步mi fa sol,la si do,而是按弹同时进行,产生出装饰性上滑效果;而南派潮州、客家箏的fa、si的上滑效果则为545、171这种揉按性的上滑音,表现出南派箏曲委婉柔美的音乐特点。

河南和山东在演奏运指上,常以大指为主,大中指八度配合的“勾搭”较多,如5 5。潮州筝和武林筝则多三指并用的“套指”,如1111。山东筝的变奏形式常以某一种旋律、节奏型贯穿全曲,以塑造单一的音乐形象。乐曲常常以工字(mi)和尺字(re)开始,上字(do)结束,大板曲的旋律都是以“八板”的旋律为基础进行变奏,并采用同一板式、同一速度数曲联套的演奏形式来丰富乐曲。潮州筝则采用“曲速三变”的变奏形式:速度为二板(慢板),拷板(中板),三板(快板)层层推进的表现层次,配合各种催法即多种节奏型组合的变奏手法加以完成。潮州筝曲也以“八板”为基础进行变奏,除“曲速三变”外,常采用在调性上作多种变化的手段:轻三轻六调,重三重六调,轻三重六调,重三轻六调,活五调等等,表达出不同的情感变化。

从以上的分析可以看出,南北流派各具特色,是树立各自流派独特音乐风格的重要因素。尽管从总体上看,各流派右手演奏技法的种类并不是特别多,而且还要不少相同或相似的技法,但由于演奏中各自独有的运指规律和演奏习惯,也使四个筝派的演奏风格各树一帜。对于左手的演奏技法,四个流派各有特点,可以说,对左手技法运用上的区别,使筝派音乐风格迥异的重要因素。左手按滑音技巧上的微妙差别,在谱面上却很难用准确的符号标记出来,尤其使那些在演奏中随意性较强的颤音、点音等装饰性技巧,是不能在谱面的固定位置标记出来的,只能由演奏者在演奏中自由发挥。因此,如果没有对流派演奏技法的深入了解,在演奏中要把握好一个流派的音乐风格,是不可能做到的。

[参 考 文 献]

- [1]樊艺凤. 河南筝乐考略[J]. 交响,1994(1).
[2]杨礼桐. 潮筝精谱[M]. 北京:长城出版社,1994, P. 12.

责任编辑、校对:章 滨

To Compare the Performance Methods Among the Schools of Shandong, Henan, Chaozhou and Hakka

LI Qing-feng

Abstract : Each schools have its individual art form , performance technique and style features. With the effective of zone , the language , consuetude , folkway and circumstance with the folk music attached are quite different. Therefore , each zone style is the base of its school. Through compare analyses the four zheng schools with performance method , variation technique , structure of banshi (tempo in Chinese operatic music) , and others , expatiated on the individual music style of performance in four schools.

Key Words : zheng school in Shandong , zheng school in Henan , zheng school in Chaozhou , zheng school in Hakka , performance method , compare