

尹璐,赵毅

## 潮州筝曲若干特征之探讨

**摘要:**在我国古筝五大流派中,潮州筝派独树一帜。潮州筝曲总体上承袭了潮州细乐与弦诗乐清新细腻的音乐风格,不同筝家的订谱和演奏在遵循流派共性风格的基础上又体现了各自的个性特点。文章从潮州筝曲的记谱、调式、变奏、板式、音律、演奏技法等方面对潮州筝曲的特征,以及潮州筝派代表人物之一的许守诚先生个性特点予以概述。

**关键词:**潮州筝曲;许守诚;记谱;调式;变奏;板式;音律;演奏技法

**中图分类号:**J63

**文献标识码:**A

古筝在广东潮汕地区是最为流行和最受欢迎的乐器之一。清新细腻的潮州细乐就是筝与琵琶、三弦的器乐合奏。潮州当地有“三弦、琵琶、筝,一听就动情”的说法,说明这种演奏形式被潮汕地区人民所喜爱<sup>[1]</sup>。而潮州弦诗乐中不少乐曲与潮州细乐相同,“有可能潮州弦诗是在潮州细乐编制基础上的一个发展<sup>[2]</sup>”,古筝有时也担任弦诗乐的合奏。现今演奏的潮州筝曲主要来自于潮州细乐或弦诗乐,因此说潮州筝乐受潮州细乐和潮州弦诗乐的影响较大。此外,古筝除了常用于以上的器乐合奏之外,也用于潮剧的伴奏。

传说古筝是在秦代传入潮汕地区的,可谓是历史悠久了,因而至今潮人还称之为“秦筝<sup>[3]</sup>”。长期以来古筝演奏主要用于合奏或伴奏中,演奏中同其他乐器的演奏者们一样,大家遵循着同一份母谱(二四谱或工尺谱),在保证板式和骨干音不变的基础上,同时又根据各乐器的特点和各演奏者的喜好进行加花,因此每个人演奏的音响效果都是不尽相同的,民间称这种演奏叫“造句”。那些“造句”好听,而且又能充分发挥古筝技巧的演奏,后来逐渐发展成为潮州的独奏筝曲。这些独奏筝曲不仅表现在古筝演奏技巧日趋丰富,而且艺人们的“造句”也愈加个性化,曲目也逐渐增多<sup>[4]</sup>。现今的潮州筝派代表人物的订谱主要来源于此。

除了来源于民间器乐合奏外,潮州筝曲的订谱还有部分来自于潮剧,只是这种情况相对较少,因为在潮剧中将古筝作为器乐伴奏的情况并不典型,而许守诚先生曾经工作过的剧团就有用古筝作为伴奏的传统。尽管潮剧中的伴奏音乐也来自于弦诗乐,但当这些民间音乐融入潮剧中,为剧情服务时,音乐情绪及音乐内容就比民间合奏中要具体、深刻得多了。潮剧中的伴奏有时出现在戏剧的序曲、引子、过门中,有时在剧中作为唱腔的配乐。随着潮州筝乐的发展,这些在潮剧中伴奏的古筝音乐,从潮剧中脱离出来而形成古筝独奏曲。这类独奏筝曲,尽管已从潮剧中独立,但由于脱胎于潮剧,与从民间器乐合奏中独立出来的筝曲不同,受剧情和唱腔的影响,更讲究声韵、乐曲内涵更明确。

以潮州筝曲《平沙落雁》为例,潮州筝派的郭鹰、林毛根、杨秀明、苏文贤、许守诚等多位代表人物都对这首乐曲进行了自己的订谱,当然,各自都有其特色,这里不予展开。而除许守诚先生外,其他先生的订谱都来源于民间器乐合奏,而只有许先生的订谱来源于潮剧。由此,可说明潮州筝曲的订谱大部分来源于民间器乐合奏,而来源与潮剧的为极少部分。

古筝这样从合奏、伴奏的形式中逐渐独立出来,形成一套古筝独奏曲的历史并不太长。有史可稽的是20世纪20至30年代潮州揭阳人林永之先生在燕京传授潮州筝了。距今仅近百年的时间。但对于林永之先生师承何人我们已无法考证了<sup>[5]</sup>。潮州筝派的传统曲目很多,如:《昭君怨》、《柳青娘》、《粉红莲》、《深闺怨》、

**作者简介:**尹璐(1983~),女,文学硕士,武汉音乐学院民乐系代课教师(武汉430060);赵毅(1964~),男,文学硕士,武汉音乐学院民乐系副教授(武汉430060)。

**收稿日期:**2007-10-20

《思凡》、《北雁思归》等等<sup>[6]</sup>。唐代大曲和宋元套曲遗风的潮州十大套曲和连套曲,是筝通常演奏的曲目。十大套曲是潮州音乐的名曲,有一定的规格:每曲六十八板,由头板、拷拍、三板三部分组成。这些曲目包括《锦上添花》、《月儿高》、《黄鹂词》、《熏风曲》、《昭君怨》、《寒鸦戏水》、《凤求凰》、《平沙落雁》等等。此外,汉调、庙堂曲、当地民歌也有用古筝弹奏。如《南正宫》、《一点金》、《过江龙》都是汉调曲。而潮州筝在近百年的时间内通过代代筝家的努力传播,并形成广泛的影响,逐渐就被公认为古筝的五大流派之一。

潮州筝派受当地语言和潮州音乐、潮州戏剧的影响,具有浓厚的地方色彩、鲜明的地方风格,并沿袭了幽雅、清丽、含蓄、婉转的特点。以下就潮州筝曲在记谱、调式、变奏法、板式、音律和演奏技法等方面的特点和运用分别予以概述。

## 一、潮州筝曲的记谱特点

潮州音乐传统记谱法有两种——工尺谱、二四谱。潮州音乐中的“潮州大锣鼓”大部分来自海陆丰的正字戏与西秦戏的唢呐牌子,多用工尺谱记谱法。而“潮州弦诗乐”原用“二四谱”传统记谱法,后来因受唢呐牌子的影响,也有部分采用工尺谱记谱法<sup>[7]</sup>。

潮州筝原是弦诗乐、潮州细乐的合奏乐器之一,因此受弦诗乐的影响较大,最初也沿用了二四谱,后来逐渐采用工尺谱。

## 二、潮州筝曲的调式特点

潮州筝曲的调式与潮州音乐、潮州戏剧的调式是一脉相承的,主要有“轻三六调”(“轻六调”)、“重三六调”(“重六调”)、“活三五调”(“活五调”)、“反线调”和“轻三重六调”。这些调式的名称和含义是来自于潮州音乐特有的古谱“二四谱”。“二四谱”是一种“音位谱”,同时具有“音序”、“唱名”的意义<sup>[8]</sup>。用二、三、四、五、六、七、八这七个数码为谱字,相当于 sol、la、do、re、mi、sol、la 这几个音,没有 si、fa 的记音符号。si、fa 是通过在古筝上左手重按“三”字(la)、“六”字(mi)两音产生的。在古筝上将“三”字(la)重按,变成“si”;将“六”字(mi)重按变成“fa”。如仅在“三、六”两音上轻按则不会产生“si、fa”的音高变化,只能是对“la、mi”两音的润饰。由于轻三六调和重三六调的调式区别主要在“三、六”两音上,遂产生“轻三六调”、“重三六调”的名称。“活五调”则是在重六调的基础上将“五”字(re)升高,并根据旋律进行揉滑,使得五音活起来而得名。至于“反线调”是在轻六调的基础上“以凡为宫”,类似西方音乐中向下属方向的转调。“轻三重六调”是保持“三”字“la”的音高不变,重按“六”字“mi”使之成为“fa”而来。

各调的音阶与二四谱的对照如下表:

二四谱	二	轻三	重三	四	五	轻六	重六	七	八
轻三六调	sol	la		do	re	mi		sol	la
重三六调	sol		si	do	re		fa	sol	si
轻三重六调	sol	la		do	re		fa	sol	la
活五调	sol		si	do	re		fa	sol	si
反线调	do	re		fa	sol	la		do	re

各种不同的调都有其调式声情。轻六调通常表现轻快活泼的音乐情绪,重六调则擅长表现庄重典雅的情调。活五调曲调哀怨婉转、如泣如诉。反线调则常表现诙谐、讥讽的内容。轻三重六调的音阶与反线调相同,因此也有人将其归类于反线调。

潮州筝派的代表人物,大多有其钟爱的调式。许守诚先生就对活五调最为青睐。他认为活五调最能将悲伤、哀怨的情绪表现得淋漓尽致,音乐感染力最为深刻。

潮州筝曲也常常改变调弹奏。如轻六调改重六调,重六调改轻六调。而重六调改活五调比较少见。许守诚先生为了更深刻的表现伤感的情绪,率先将重六调筝曲《昭君怨》《崖山哀》改为活五调演奏,感人至深。

### 三、潮州筝曲的变奏特点

“变奏”是潮州筝曲重要的组成部分和发展手法。“二板接三板的旋律中,每次旋律变奏,均改用某一种节奏型,使旋律的变化服从节奏音型的变化<sup>[9]</sup>”。潮州人将乐曲的变奏统称为“催<sup>[10]</sup>”,具体有以下几种形式。如:

- 1、一点一催:55
- 2、二点一催:555
- 3、三点一催(双催):5555
- 4、四点一催:55555
- 5、七点一催(双叠催):5555555
- 6、切分催:555
- 7、企六催(驻六催):5555 1515 2525 5555
- 8、吊字:50 50
- 9、拷拍:05 05

潮州筝曲受潮州弦诗乐、潮州细乐的影响,习惯在慢板加花后,采用一种节奏型进行变奏。一般每变奏一次速度就略微加快,再根据这个速度又可以接相应的节奏型进行新的变奏。许多乐曲都可以有几种或十几种催法来变奏。在变奏过程中古筝演奏的技巧得到充分的展示。

为保持旋律的流畅,在变奏过程中,不同筝家常会根据个人的喜好在母谱基础上加花或减字。由于个人的弹奏习惯和审美方式不尽相同,所用的变奏方式也是不同的。许守诚先生的订谱,以乐曲的情绪基调为主,以深刻表现乐曲的内涵为宗旨。他认为变奏应紧紧的围绕着乐曲的内容,并非每首乐曲都必然有复杂的变奏。在一些情绪深沉的乐曲中,他常常舍弃复杂的变奏,不以高难的技术作为自己订谱的特色。

### 四、潮州筝曲的板式特点

潮州弦诗中乐曲曲式结构模式均以板式变化型的原则来安排乐曲,俗称“曲速三变<sup>[11]</sup>”。潮州筝曲沿袭了这个特点,常用的板式有头板、二板、拷拍和三板。“头板”是把乐曲慢速演奏,加进较多的花音,每板包含四个拍子,称为“一板三眼”。“二板”一般为中板或中慢板。每板两拍,“一板一眼”。二板中加花不如头板多。头板在演奏中速度很自然的渐快,压缩节拍进入一板一眼的二板型节拍。

头板和二板在曲调和情调上基本上是一样的,其主要区别在于时值的增减和速度的快慢。前者平和稳静,后者明朗紧凑<sup>[12]</sup>。

“拷拍”运用减字手法提取旋律骨干音,多采用后半拍弹奏,大跳音程出现较多,给人以局促、跳动的感觉。当地艺人们称为“鲤鱼吐气”,形象的概括了它的特点。

“三板”同样是头板或二板的高度浓缩,每板一拍,“有板无眼”,乐句较规整。速度相当于快板或中快板。

潮州筝曲多采用“头板(或二板)—拷拍—三板”这种由慢逐渐加快的发展变奏手法。潮州十大套曲都是这种规格。值得注意的是,在板式变化时其结构是不变的,如68板的板体在头板、拷拍、三板都要保持68板<sup>[13]</sup>。当然,尽管这种结构模式最为典型,但并不等于所有的潮州筝曲都用要此结构。如在许守诚先生的订谱中,有些较哀伤的乐曲,许先生认为不适合用拷拍这种板式变奏,便会以乐曲的整体情绪为重而舍弃结构的完整。

### 五、潮州筝曲的音律特点

潮州筝派的筝曲主要来自潮州弦诗乐、潮州细乐及潮剧的合奏、伴奏音乐,因此从音律上也继承了潮州音乐的特点。旋法以五声骨干音为主,虽有六声、七声的运用,但实质是“奉五音”关系。在音阶中“si”是介于还原“si”和降“si”之间的微降“si”,而“fa”是介于升“fa”和还原“fa”之间的微升“fa”,活五调中“re”也是介

于升“re”和还原“re”之间的微升“re”。因此常出现3/4全音和1/2半音,所谓“中立音。”这些音的音高不是一成不变的,随着旋律的走向不同,这些音的音高会在上面介绍的基本音高基础上迂回游移。一般说来,特性音之后的旋律向上行进行时,特性音要微升;反之,则需微降。当然,这仅是一般规律,实际演奏中不同乐曲或同一乐曲的不同旋律位置这些特性音的音高也是不尽相同的。另外,不同的箏家有不同的审美习惯和作韵习惯,箏的左手变化无穷,运用不同的作韵技法演奏出来的效果也是各不相同的。

如许守诚先生的潮州箏曲订谱主要来源于戏曲唱腔,因此,在箏独奏中左手需细腻、准确的模仿唱腔变化。由于“腔”的变化及不稳定,就使得左手作韵时具体的音高很难准确测量或作硬性规定,只能靠演奏者细心的揣摩、感悟,所以对左手作韵的要求相当高。

因此说,特性音的音高根据旋律的音程关系而变动,是构成潮州音乐地方风格和调性色彩的因素之一。但是对于潮州音乐中这些特殊的音律现象到底属于何种律制的问题,“长期以来,人们多半强调它的游移性,而对音律的性质则无统一的认识,很多学者认为还是处在复合律制范围内<sup>[14]</sup>”。

## 六、潮州箏曲的代表技法特点

潮州箏派右手的演奏技法复杂多变,左手作韵技法变化莫测。关于潮州箏派右手与左手两方面的主要代表技法总结概括如下<sup>[15]</sup>:

### 1. 右手技法

潮州箏派右手演奏的技法有以下特征:

其一,“反打”:先“勾”后“托”的演奏技法。这是潮州箏最具特色的演奏习惯之一。

其二,“煞音”:多用于拷拍和吊字,是使余音立即停止的手法。有两种弹法:一是右手弹完后立即用指尖捂弦止音,这种弹法多用于传统演奏不戴义甲的时候;另一种是右手弹完后左手捂弦。

其三,“花指”:花指在潮州箏曲中运用较多,主要起对曲调的装饰作用,偶尔也用于调顺“逆指”和寻找旋律音。花指的音可多可少,一般在三个或三个以上,音响效果华丽、明亮。

其四,“八度轮”:中指和大指采用“勾”和“托”技法在高低八度音上快速交替,使该音的时值延长。

### 2. 左手技法

潮州箏派左手演奏的技法有以下特征:

其一,“双按”左手大指与中、食指或中指与食指同时或先后按mi、la两音使音高变成fa、si。潮语称“双凡”或“双乙”。

其二,“弹按尾随”右手弹完后,左手紧跟右手大指进行吟、揉、滑、按。潮州箏曲大指使用频繁,弹按尾随意味着大部分音需要润饰、作韵。

潮州箏曲深受潮州地方音乐的影响,以潮州弦诗乐和潮剧唱腔为基础,音乐复杂多变。潮州箏曲左手技法细腻多变,右手在变奏中将箏技巧发挥得淋漓尽致。我们要掌握潮州箏曲的音乐风格,必须掌握其丰富右手技术,细心体会左手变化多端的作韵要求。只有这样,我们才能在演奏上体现潮州箏曲柔和婉约、不求棱角、柔美细腻的音乐风格,以及灵活细腻的内在情感。

### 注释:

潮州音乐:潮汕地区民间音乐的总称,主要指器乐曲。

二四谱:潮州地区特有的古谱。

驻六催:停在“六”音(sol)上催奏,每个旋律音后加一个sol音的催奏方式。

### [参 考 文 献]

- [1]许守诚、丁伯苓.谈潮州箏[J].沈阳音乐学院学报《乐府新声》,1986(2).
- [2]袁静芳.乐种学[M].北京:华乐出版社,1999,P.290.
- [3]魏军.浅谈潮州箏乐[J].西安音乐学院学报《交响》,1992(4).
- [4]李萌.潮州箏曲选[M].北京:人民音乐出版社,1995,P.4.
- [5]曹正.潮州古箏流派的介绍(上)[J].民族民间音乐,1985(1).
- [6]李萌.传统箏曲集成(中)[M].北京:人民音乐出版社,2004.

- [7]蔡余文、郑诗敏. 广东潮州弦诗乐[M]. 中国文联出版公司,1996,P. 1.  
[8]王耀华、杜亚雄. 中国传统音乐概论[M]. 福建:福建教育出版社,1999,P. 272.  
[9]同[2],P. 61.  
[10]陈天国、苏巧筝. 潮州乐曲的发展手法[M]、潮州古谱研究[M]. 广东:广州花城出版社,2002.  
[11]同[2],P. 67.  
[12]同[1].  
[13]同[2],P. 116.  
[14]李玫.“中立音”音律现象的研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2005,P. 74.  
[15]林毛根、陈安华. 潮州筝曲[J]. 民族民间音乐,1981(3)

责任编辑、校对:章滨

## On Some Features of Chaozhou Zheng Music

YIN Lu & ZHAO Yi

**Abstract :** Among in five main Chinese Zheng Schools , the Chaozhou zheng develop a school of its own. Its style inherited Chaozhou local music with delicate and pretty. The paper summarized some features of Chaozhou zheng music with notation , modes , variation , banshi (tempo in Chinese folk music) , temperament , and performance technique , as well as the representative player Xu Shoucheng and his individual characteristic.

**Key Words :** Chaozhou zheng music , Xu Shoucheng (1932 ~ ) , notation , modes , variation , banshi (tempo in Chinese operatic music) , temperament , performance technique