

三种《渔舟唱晚》版本之比较研究

张 艳

(孝感学院 音乐系,湖北 孝感 432000)

摘 要:针对娄树华、曹正和范上娥三位大师对同首古筝名曲《渔舟唱晚》的不同的演绎手法,从乐谱对比,乐器的差异,教育方式的差异,时代背景的差异几个方面进行比较研究,透视出 20 世纪不同历史时期民族音乐发展的时代轨迹。

关键词:《渔舟唱晚》;古筝;比较

中图分类号:J632.32 **文献标识码:**A **文章编号:**1671-2544(2004)05-0051-04

《渔舟唱晚》是 20 世纪 30 年代具有独创性的器乐作品,它在仅有两个八度的十三弦筝上,充分运用按、弹技巧与声韵效果,突破了地方风格的界限,被称为是古筝史上具有划时代意义的优秀作品。随着曹正先生把古筝这件民间乐器搬上高等学府的讲坛,开创了我国音乐院校的古筝专业课程之后,由近代著名古筝家娄树华先生传谱,经曹正先生谱订的《渔舟唱晚》被正式编入古筝教程,成为音乐院校古筝专业必须学习演奏的重要曲目之一。由于《渔舟唱晚》广受国内外听众的喜爱,能否演奏好《渔舟唱晚》几乎成了辨别演奏者水准的尺度。曾有一位外国竖琴演奏家听了此曲后赞叹不已,他不但把《渔舟唱晚》改编成竖琴曲演奏,而且高度赞扬这首乐曲是“富有东方风格的世界名曲”。^{[1](P18)} 本文,选择具有师承关系,并对传承和演绎这首名曲有着重要意义的几位代表人物:娄树华、曹正以及范上娥的演奏谱和音响的比较分析,可透视出 20 世纪不同历史时期民族音乐发展的时代轨迹。

一、娄树华与《渔舟唱晚》

在比较研究之前,首先要对《渔舟唱晚》的来源及作者作一介绍。归纳起来大致有三种说法:

1.“娄谱”说。解放后出版或油印的《渔舟唱晚》曲谱一般都标为“娄树华传谱(或编曲)、曹正

订谱(或整理)”。《辞海》及 20 世纪 50 年代的不少书刊中均写为:娄树华根据《归来去》改编而成。

2.“魏谱”说。古琴家成公亮在 1986 年第 7 期《音乐小杂志》上撰文透露,1984 年夏,他在程午加老先生家中发现了程老先生于 1929 年在北京向魏子犹学习并记录的《渔洲(舟)唱晚》曲谱。这份乐谱比娄谱多出一末段,两谱大致可对应相合,只是娄谱更精练些。程午加个人认为《渔洲(舟)唱晚》是一首民间流传下来的筝曲,而民间的乐曲都是集体的创作,是经过逐步加工完善定型的,很难说是某个人的创作。

3.“金谱”说。20 世纪 80 年代初,山东聊城艺术馆的姜宝海认为:它是聊城地区的古筝演奏家金灼南于 1912 年,依照民间流传的“不拘何谱、何调,对板为真”的原则,又不固守《六八板》句式的限制,将民间流传的《双板》、《三环套日》、《流水激石》三曲改编而成的,此后又传授给娄树华,而娄树华又稍作改编,遂成现在的谱本。细细分析这三种由来说,都与娄树华有着密不可分的联系,第一种说法很明显,不再重复。第二种说法中提到程午加老先生是向魏子犹学习演奏《渔洲(舟)唱晚》的。而魏子犹正是娄树华的老师,娄树华深受魏先生的器重,将《渔舟唱晚》传授给娄树华是情理之中的,此后娄树华加以改订也是自然而然的。第三种说法中提到《渔舟唱晚》是由金灼南创

收稿日期:2004-04-09

作者简介:张 艳(1979-),女,湖北潜江人,孝感学院音乐系教师。

作后传授给娄树华,而娄树华又稍作改编,逐成现在的谱本。不管三种说法如何各执己见,《渔舟唱晚》能够得以广泛流传,并成为筝家争弹,听者集众的名曲,可以肯定的是:《渔舟唱晚》是经由娄树华的改编加工这个始,才有了后来曹正定谱并广泛传播的末。《渔舟唱晚》打破了传统流派的传承关系,溶入了百家之长。

二、三种版本比较

《渔舟唱晚》从 20 世纪 30 年代的娄树华到五六十年代的曹正,再到 70 至 90 年代的范上娥,几乎跨越了整个世纪。如果说娄树华的创编完善了《渔舟唱晚》,那么曹正则是借助学府这块宝地极

力推广《渔舟唱晚》的功臣,也是溶传统与现代的教育方式为一体的楷模,而范上娥正是新的音乐教育方式下培养出来的典范之作。下面通过三人演奏的乐谱和实际音响的比较分析,作进一步的说明(见表 1)。

1. 娄谱与曹谱的比较。娄树华先生没有《渔舟唱晚》的音响资料留传于世,我们今天只能从曲谱中去一探究竟。两份曲谱的异同点如下所示:

娄谱:[A33a10 + a ¢ ;8 + b6 + a 9]
+ 过渡 6 + B62 + 尾声 8

曹谱: A18[a 5 + a ¢ ;4 + b 4 + a 5]
+ 过渡 8 + B35 + 尾声 8

表 1

性 别	乐曲 结构	使用较多的 音型、技巧	谱面 整体感	节拍	使用 乐器	音响 效果	受教 育期	成熟期	学习环境
娄树华 男	工整 严谨	连托 滑音	复杂	2/4	13 弦筝		20~30 年代	30 年代	在民间拜师学艺
曹正 男	自由	靠弦、连托 八分音符	简洁	2/4、3/4 4/4、5/4	13 弦筝	古朴宁静 富有哲理	30~40 年代	50 年代	在民间拜师学艺
范上娥 女	自由	揉弦符点音	花哨	2/4、3/4 4/4、5/4	21 弦筝	细腻妩媚 韵味十足	50~60 年代	70 年代	在正规音乐院校 学习,先学习的 钢琴后转学古筝

1) 旋律结构。相同:娄谱的(1-53)小节与曹谱(1-39)小节旋律相同。第一乐句中,主题旋律陈述,结音角,结束在不稳定的半终止上;第二乐句,主题旋律加固,采用压缩变化手法,重复主题,结音徵,结束在调式主音上;第三乐句是一个略有对比的部分,结音商;第四乐句中,主题变化再现,终止在调式主音上。不同:从曹谱的 40 小节开始到结尾处,篇幅明显短于娄谱,是在娄谱的基础上删繁就简,重新布局定谱的。不断模进变化的特性,音型以快板的速度、活泼的节奏、回复递降的旋律进行特点,以两个层次推动旋律的发展。随着模进音型的扩充,逆行的变化,速度加快,突出的运用了古筝特有的各种按滑迭用的催板奏法,把乐曲推向高潮。成功地描绘出渔舟近岸、推波助澜、歌声四起的欢腾场景。尾声以简洁的手法又回到恬静优雅的意境之中,与第一部分尾部音乐的调性倾向遥相呼应。

2) 节奏。娄谱的乐曲结构工整严谨,两拍一小节,时值短的音放在小节前,时值长的音放在小节后,符合传统八板的处理手法。曹谱节奏相对自由,2/4 拍、3/4 拍、4/4 拍、5/4 拍,拍子变化频繁,娄谱的(1-28)小节被曹谱合并为 14 个小节,

时值则由原谱的两拍一小节增至四拍一小节,节奏拉长了一倍,这样改变后的实际演奏效果,更能表现出渔人悠然自得,隔岸而歌的场景。在节奏划分上,把原本娄谱中时值长的音放在小节前,时值短的音便摆放至小节后了。这样,反而增强了乐曲的起伏感,你可以体会渔人摆橹时,船身左右摇晃,起伏不定之感。从娄谱过渡到曹谱,乐曲的结构、节奏、旋律有了很大的变异,从曹谱到范谱之间的衍变又是如何呢?

2. 曹谱与范谱的比较。虽然范上娥师承曹正,但后者并没有一味单纯模仿前者的处理手法与风格。两份演奏谱结构、旋律、节奏和意境完全相同。如下所示:

曹谱: A18 + 过渡 8 + B35 + 尾声 8

范谱: A18 + 过渡 8 + B35 + 尾声 8

变动的是范谱在曹谱的基础上增加了更多的揉弦技巧(如第 1、5、13、14、16 小节)与符点音(第 4、7、8、33、34、35、36 小节)的运用,以及两位演奏家演绎出来的截然不同的风格。

曹正演奏的《渔舟唱晚》是 1948 年为中央广播电台录制的《广播独弹十三弦》这个版本,全曲 3 分 14 秒,使用的是十三弦古筝。听曹正的演

奏,就像在听一位老者讲人生的道理,言语不多,却字字如珠玑,让你去悟曲中“禅”。他的作韵手法老道,手随意运,音与手会。势来不可止,势去不可遏。体现了他丰厚的艺术素养。全曲装饰音不多,不花哨,每小节的头音下力点重,手法以靠弦为主,因而全曲演奏显得古朴宁静,给听者一个回味和想像的空间。

范上娥演奏的《渔舟唱晚》是广州太平洋影音公司出品的《中国古典民乐(二)》这个版本,全曲3分45秒。她所使用的是二十一弦古筝。听范上娥的演奏就好像一位经历丰富的中年人,对人生仍充满着激情,全力地攀登事业的颠峰,是理性与感性兼具一身。她的演奏旋律性强,具有一定的歌唱性,全曲使用较多的装饰音和符点音,因而显得音响丰满,韵味十足。在第二段的处理上以一个短小的音型做“复式递升递降”,速度由慢渐快,音乐情绪也随着旋律的上下起伏和速度的加快而逐步高涨,直至达到全面的高潮。“花指”频繁的运用使整个乐段充满“动感”,非常形象地模拟出流水之声。高潮后的尾声与刮奏处衔接的浑然一体,有如行云流水,挥洒自如。

通过上述文字、乐谱实例的对比,不难发现同首曲目经由不同人的演绎会有所不同。但是,为什么曹谱在娄谱的基础上会有那么大的变动,而范谱在曹谱的基础上只是增加了技巧的变化,谱面上并没有什么变动呢?要弄清楚这些问题,还得从使用的乐器、受教育的方式、对艺术的追求以及所处的时代背景等方面去分析。

三、形成不同演绎风格的文化背景

由于娄树华无论在使用乐器,还是在学习方式等方面都与曹正相同:使用的都是十三弦的大箏,琴弦都是粗细相同的老弦;都承继了口传心授的传习方式。因而下面进行的比较分析主要在曹正与范上娥之间进行。

1. 乐器的不同。十三弦的大箏发音柔和雅致,音韵浑厚,配合曹正古朴苍劲的演奏手法,浑然一体。范上娥使用的是二十一弦的转调箏,这种箏琴身長1.3至1.5米,可以通过装在岳山外箏头部的变音器机械装置转调,箏上使用的钢丝弦音量大而洪亮,低音特别浑厚。转调箏与十三弦箏相比,除了保持十三弦箏原有的造型外,音色更加透明,音域由两个八度增至四个八度,演奏技巧更加丰富,表现能力大大加强,使得范上娥在演

奏《渔舟唱晚》时可以突破乐器的局限,频繁使用各种技巧增强表现力,给乐曲增添写实性的音画效果。

2. 教育方式的差异。曹正是传统的民间拜师学艺法。这种音乐传承方式没有一套便于音乐广泛传播的乐谱记录体系,工尺乐谱提供的是大致音乐骨架,教学方式依靠师傅的口传心授。这种传承方式注重个人体验、内在感觉,讲究自由发挥、浑然领悟,因此具有即兴性和不断再创造的变异性。技法的高超是演绎好乐曲的基础,更注重的是乐曲写意性的审美追求,每一个细微之处都讲究“道”的意境,心理的体验。这些正是娄谱与曹谱谱面不同的因素之一。虽然曹正受教育的方式是传统的,但他并不同于过去的乡村民间艺人。正如他自己所说:“箏是属于中国传统文化范围的一种乐器,而文化是一脉相传的,搞中国音乐不能不了解中国的传统文化。”^{[2](P77)}曹正自身的文化底蕴很深,他对中华民族传统的東西的研究有一定的造诣,如古文、周易、哲学。从他的生平介绍来看:1936年拜娄树华为师学习古筝。1946年随岭南箏派大师梁在平习艺。20世纪30年代后期,学习河南箏。中州乐派的地方色彩幽朴醇厚,他的演奏手法也多以靠弦为主,左手按音较重,且多持续运用,而右手花音用的较少。此外曹正受“潮州秦箏乃中国古筝的正派传统”的观念影响,尤为认同潮州箏“以韵补声”的理念,他受的教育对审美的追求直接影响到他对乐曲的处理。他注重广吸博纳,无论在箏技和艺术修养方面,古今中外只要有益于古筝演奏与传播,他都溶入其中。他不仅是艺人,还是文人;不仅是演奏家,还是教育家。

范上娥接受的是我国借鉴西方音乐教育的模式。高等音乐院校的教学体系与传统民间音乐的传承方式有了根本的区别:1)师徒关系转换成了新式教育的师生关系。“口传心授”改变为定谱的、有经过系统整理的教材的教学方式;2)所用的“传统乐器”,常常是经过改革的产物;3)传授的曲目有传统乐曲,也有经过创新的、在不同程度上保有传统特点的现代作品以及当代作品。^{[3](P18)}范上娥是1954年考入上海音乐学院附中,主修钢琴专业,1958年转学古筝,师从王矣之。“先洋后中”,她先入为主的西洋音乐艺术对她学习中国传统音乐是有一定影响的。“西多于中,技多于艺”的学校音乐教学,基本沿用西方音乐教育的模式,

重技轻道,把双手能否流利弹奏快速弹拨乐段或乐曲,作为衡量演奏水平高低的标准。受西方记谱法的影响,在学习传统筝曲时忠实原谱,按谱习乐,不轻易改动,自由发挥的空间减少,个人的创造减少,规范化加强。所以范上娥的谱面与曹谱完全相同,不同的是她的女性身份使她在处理音乐方面更加注重女性特有的细腻妩媚和感性,故她的演奏谱中附点音、刮奏、揉弦、上下滑音等技巧使用频繁。

3. 时代背景的差异。各人所处的历史文化背景不同,审美趣味也有差异。20世纪三四十年代的人,审美情趣以内在、含蓄为主,对于情感的表达是含而不露的。表现在音乐上,以托物言志的居多。筝乐显示出传统筝曲写意性为主体的审美意蕴。曹正的艺术追求更注重个人情感的体验,他的音乐传情表意像散文,像诗。六七十年代以后,民乐出现繁荣局面,古筝地位升高,有一批专业作曲家专门为古筝作曲记谱。传统技巧得以继承,对西洋乐器演奏技巧的借鉴,使古筝演奏技巧得到质的飞跃。这时期的专业古筝演奏家集演奏、创作、教学于一身,以综合流派,形成统一、规范的新演奏技巧系统为己任。随着“百花齐放,百家争鸣”的方针的提出,人民群众的审美观也从单一性转向多元化的感官享受。范上娥的音乐处理

细腻,画面感很强,具有时代气息,符合当时人们的情感和审美需求。由此可见,大众的需求、时代的追求也是导致演奏家对同一首乐曲作不同处理的重要因素。

通过以上三种版本的比较,引发了作者对民族音乐传承的一些思考:传统的教学法早已被新的学院教学法代替,但传统教学法所具有的即兴性、不断再创造的变异性等优点是学院教学不具备的。新的青年学生已经没有条件直接受益于各地民间乐师,仅依赖沿用西方音乐教育模式来规范的学院中的教学,是否会孕育着某种丢弃本源的危机?当然传统也不能裹足不前,要适应时代的发展就要变化。如何在适应时代要求的同时,不丢弃优秀的传统音乐文化,重要的在于取什么样的传承方式,这是一个值得青年学子关注的问题。

[参 考 文 献]

- [1] 广隶. 富有东方风格的世界[J]. 音乐爱好者, 1987, (4).
- [2] 王中山. 纪念古筝大师曹正先生[J]. 中国音乐, 1988, (2).
- [3] 黄翔鹏. 论中国传统音乐的保存和发展[J]. 中国音乐学, 1987, (4).

A Comparative Study of Three Music Versions

ZHANG Yan

(Department of Music, Xiaogan University, Xiaogan, Hubei 432000, China)

Abstract: The music masterpiece *song of the returning boay* was composed by Lou Shuhua, Cao Zheng and Fan Shange successively. They employed different creative tactics in the music composition. This paper has a comparative study of their music works from music books, music instruments, educational ways and social background of different periods, and presents the development orbit of national music in the last century.

Key Words: *song of the returning boay*; national music; comparion

(责任编辑:吴昌明)