

筝是我国古老的弹拨乐器之一，从战国时代（公元前403—221）流传至今，已有两千多年的历史。筝在我国长期的流传过程中，积累了丰富的演奏技法和大量的传统曲目，并形成了许多不同地区、不同风格的流派。以山东鲁西南菏泽地区为代表的山东筝派就是在全国有很大影响的流派之一，它不仅有丰富的传统古曲，还善于不断地吸收新的民间音乐营养，进一步丰富和发展自己的曲目及演奏技法。一代代的古筝艺人曾不断地把山东琴书、民歌、曲牌音乐改编成一首首精采的古筝小曲，成为山东筝派的保留曲目。解放以后，山东筝派在这一基础上又进一步创作了一些表现现实生活的、结构也较原来复杂的筝曲，如赵玉斋的“庆丰年”、李祖基的“丰收锣鼓”等，这些新创作仍然是立足于山东筝派的传统技法和风格，并进一步向前发展和创新，大大地提高了这件古老乐器的表现力。

一九七九年山东省音乐舞蹈会演中获创作一等奖的古筝独奏曲“包楞调”也是这样的一首新作，它以鲜明浓郁的山东筝派风格韵味和充分发挥利用传统演奏技巧的表现力塑造了生动的音乐形象。同时，在作曲技法上，自如地运用了我国民族民间器乐曲中以核心音调为中心的变奏手法。

本文就其如何运用山东筝派传统技艺的表现力和乐曲的结构、旋法等方面作一分析，并以此向筝界的前辈和从事民族器乐曲的创作、曲式研究的同志们讨教。

乐曲的取材

筝曲“包楞调”取材于在山东广为流传的一首成武县同名民歌。

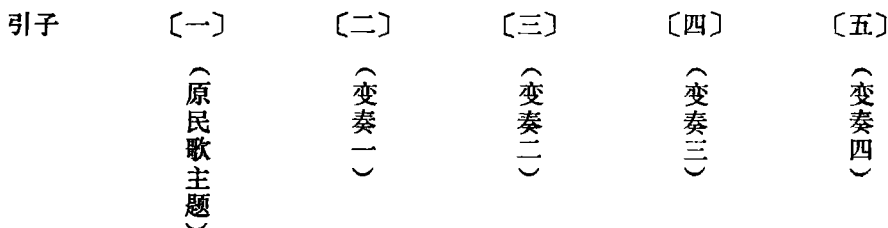
相传过去有几位农村妇女在一起纺棉花，她们边纺边聊天：从儿孙鸡鸭谈到乡间趣闻；从农事节气谈到丰收景象，越谈越投机，越纺越高兴，最后竟然对唱起来。“包楞”是原民歌中的衬词，它是由模仿飞快转动的纺车发出的“楞楞”声得来的。

作品以醇厚、娴熟的山东筝派语汇和技法揭示了原民歌中的风趣、爽朗、乐观的音乐形象。同时，在音乐的发展中又不断的在原民歌的基础上变化衍生出一些具有新时代风格的音乐语汇，寄托了作者对于现实生活多方面的感受，使乐曲的格调古朴而又清新，具有鲜明的地方色彩和浓郁的生活气息。在听众面前展现出我国农村的朝气蓬勃、欣欣向荣的气象和劳动人民乐观、开朗、热爱生活热爱劳动的精神面貌。

核心材料的运用

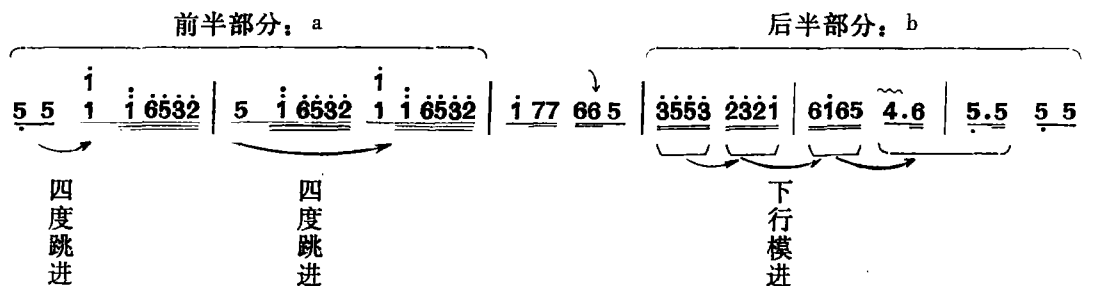
“包楞调”在乐曲结构上，完全冲破绝大部分山东派传统筝曲“六十八板”（固定的三十四小节或六十八小节的“八板”体系结构）的刻板形式，而采用我国民族民间器乐曲中常见的多段结构的自由变奏形式。各变奏段以精炼的主题核心材料作为起点，分别向各个方向变化发展，变奏手法相当丰富活泼。

全曲分为五个段落，由引子、原民歌主题和四个变奏段组成：



第一段是原民歌主题的陈述（反复一次），自第二段起至全曲结束，共有四次变奏，均以原民歌的第一句，即六小节的核材料作为基础变奏发展而成。

核材料在使用中，被分为前后两个部分（a、b），中间是一小节起连结作用的下行音阶：



这个核材料的前半部分（a），以活泼的音型构成连续两次四度上行的跳进，蕴藏着向前推进的动力。后半部分三小节（b），以一拍为单位，在一个八度的范围内自高至低作波浪式的不完全模进，组成一个具有结束感的收拢性小乐句。短小精悍的核材料具备了两种不同的节奏音调特点和性格特征，变奏的潜力很大。

各变奏段对核材料的安排使用，大体如下：

以核材料的a（或整个核材料）作为各段（除第五段）的开头和起点，向各自不同的方向作变奏发展，经过一阶段的变奏发展后，又以核材料的b作为各段落相同的结尾——一个“合尾”形式的短乐句结束各变奏段。这样，核材料在大多数情况下被分割为前后呼应的两个部分，保证了各段落和全曲音乐材料的集中和统一。乐思的发展和变化，体现在

各变奏段的中间部分。

核心材料中间起连结作用的下行音阶式的音调（第三小节），则在变奏中被抛弃了。

全曲各段的结构及其表现手法

现在我们按照乐曲的段落次序，逐段的进行分析。

引子、〔一〕段：

引子由三个节奏自由的乐句组成，材料来自b。它有提出问题、欲言又止的语气，似乎在期待着后面主题音乐的出现。

引子以后进入了原民歌主题的呈示，它的节奏从容自如、洒脱流畅，具有风趣、爽朗、乐观的性格。开始的六小节正是这个民歌的核心材料（也是整个变奏曲的核心材料），以后各句大都以核心材料开始部分的两小节（a）作为起点，发展引伸出主题内部的“合头”式乐句，结束时又以核心材料的后半部分（b）作为结尾，宫调式。

箏曲“包楞调”的第一段在演奏这个民歌的原型时，适当地加快了速度。同时，在旋律线大致不变的基础上，作了一些适应器乐演奏的变化。

它一开始就以右手大、中指相隔八度交替弹奏的“勾搭”指法和大指的“花指”（大指在后半拍的节奏地位“连托”出高音区下行音阶作为装饰，在古箏技法中称之为“花”或“花指”），使乐句增加了轻巧、生动的情趣。这种“勾搭”和“花指”结合的奏法显然来自传统的快板箏曲“夜静鸾铃”（著名的传统套曲“高山流水”之第三首，由于它通篇使用“勾搭”奏法，以至于这首小曲的别名也叫作“勾搭”），是山东箏派独具风格的表现手法。在旋律的继续进行过程中，左手的“按、滑、揉、颤”和右手大指不时的加“花”奏法，为朴实的曲调增添了行云流水般的清新色彩……这些对原民歌器乐化的饰润和变动，完成了从声乐的民歌——器乐的箏曲的过渡，在箏曲的一开始就刻划出比原民歌更为生动、丰富的音乐形象。

箏曲“包楞调”
第一段：

$$\underbrace{5\ 5} \quad \overset{\curvearrowright}{\dot{1}} \quad \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2} \quad | \quad \dot{5}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2} \quad | \quad \dot{1}\ \dot{7}\ \dot{7} \quad \downarrow \quad \underline{\underline{6\ 6\ 5}} \quad | \quad \overset{\textcircled{3}\ \textcircled{3}}{\underline{\underline{3\ 5\ 5\ 3}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{2}}{\underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}}} \quad |$$

原民歌“包楞调”：

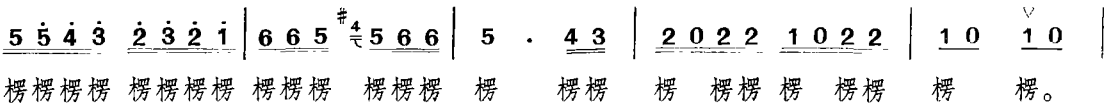
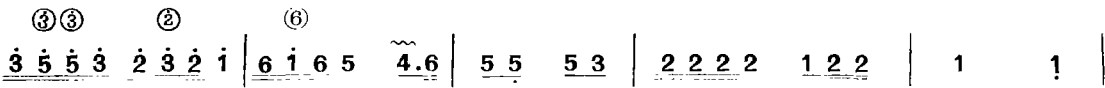
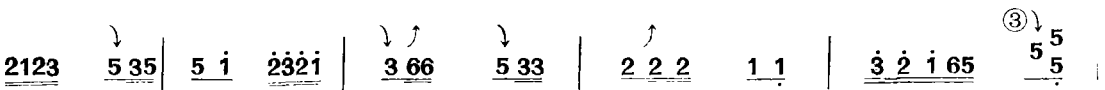
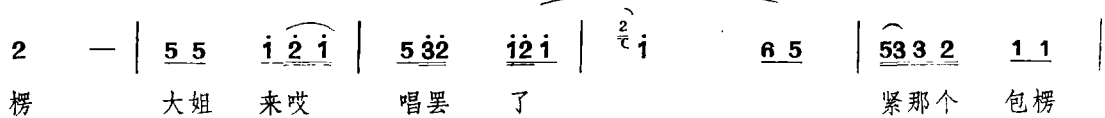
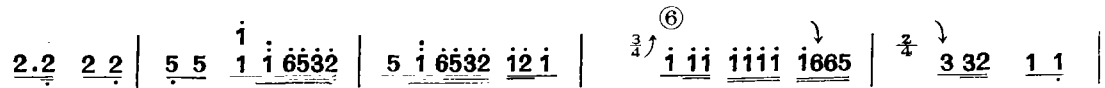
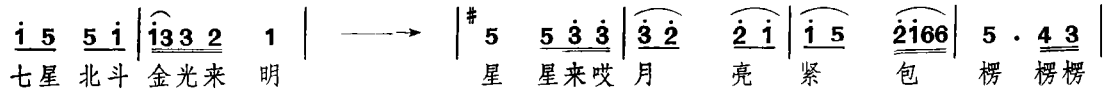
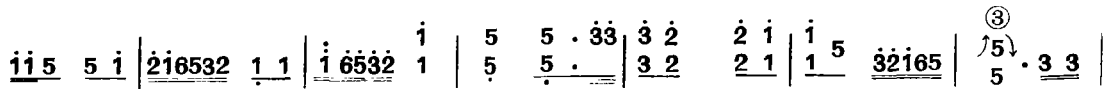
$$\underline{\underline{5\ 5\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}}} \quad | \quad \underline{\underline{5\ \overset{\textcircled{3}}{2}}} \quad | \quad \dot{1} \quad | \quad \overset{\textcircled{3}\ \textcircled{6}}{\underline{\underline{7\ 7\ 7\ 7\ 6\ 5}}} \quad | \quad \underline{\underline{5\ 5\ 4\ 3\ \overset{\textcircled{6}}{2}\ 2\ \dot{1}}} \quad |$$

风吹来那个浮云来白楞楞楞楞楞楞楞楞楞楞楞楞楞

$$\overset{\textcircled{6}}{\underline{\underline{6\ 1\ 6\ 5}}} \quad \overset{\textcircled{4}}{\underline{\underline{4.6}}} \quad | \quad \underline{\underline{5.5}} \quad \underline{\underline{5.5}} \quad | \quad \underline{\underline{5.5}} \quad \overset{\textcircled{1}}{\underline{\underline{1\ 6\ 5\ 3\ 2}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{1}}{\underline{\underline{5\ 1\ 6\ 5\ 3\ 2}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{1}}{\underline{\underline{1\ 5\ 1}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{1}}{\underline{\underline{1\ 5\ 1}}} \quad | \quad \underline{\underline{7\ 7\ 7\ 7}} \quad | \quad \overset{\textcircled{6}\ \textcircled{3}\ \textcircled{2}\ \textcircled{1}}{\underline{\underline{6\ 6\ 5}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{3}}{\underline{\underline{5\ 3\ 2\ 2}}} \quad |$$

$$\overset{\textcircled{6}}{\underline{\underline{6\ 6\ 5}}} \quad \overset{\textcircled{\#}}{\underline{\underline{4\ 6\ 6}}} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5\ 0}} \quad | \quad \underline{\underline{5\ 5}} \quad \dot{1} \quad | \quad \overset{\textcircled{6}}{\underline{\underline{5\ 2}}} \quad | \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{\underline{5\ 5\ \dot{1}}} \quad | \quad \overset{\textcircled{6}}{\underline{\underline{7\ 7\ 7\ 7}}} \quad \underline{\underline{6\ 5}} \quad | \quad \underline{\underline{5\ 3\ 2}} \quad |$$

楞楞楞楞楞楞楞楞太阳来出来了哟点红

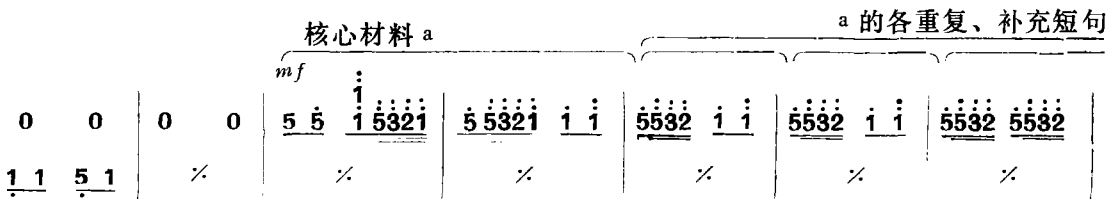


楞楞楞楞 楞楞楞楞 楞楞楞 楞 楞楞 楞 楞楞楞 楞楞楞 楞楞楞

(原民歌二、三段歌词略)

〔二〕段:

第二段是全曲的第一个变奏段,一开始左手就参与了拨弦,奏出了以古筝基本指法组合“勾托抹托”构成的伴奏音型,在这个伴奏音型的衬托下,右手奏出两小节的核心材料(a)并对其不断地重复、补充,出现了一系列的短句。紧接着音乐围绕在“徵”音上作由简至繁的运动,使音乐逐渐高涨,左手也由伴奏音型改为“刮奏”,并出现了左右手快速交错的密集的“撮音”,这时,密集的音符、宽广的音域和多变的左右手指法所造成的热烈气氛,迅速将乐曲推向第一个高潮(全曲中的小高潮):



<i>f</i>				<i>mf</i>			
$\dot{5}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$	$\dot{1}\dot{1}\dot{1}$	$\dot{1}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{2}$	$\dot{3}\dot{2}$ $\dot{3}\dot{2}$	$\dot{1}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{6}$	$\dot{5}\dot{1}$ $\dot{2}\dot{1}$	$\dot{5}$ $\dot{5}$	$\dot{1}\dot{1}$
∕	∕	∕	∕	∕	∕	∕	∕
				$\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$			
				$\dot{2}\dot{3}$ $\dot{5}\dot{5}\dot{5}$			
				$\dot{5}\dot{5}\dot{5}$ $\dot{5}\dot{5}$			
				0 0			
				!			

围绕“徵”音作由简至繁的运动，逐渐推向乐曲的小高潮……

$\dot{5}\dot{5}\dot{5}$ $\dot{5}$	$\dot{5}\dot{5}\dot{5}$ $\dot{5}$	$\dot{5}\dot{6}\dot{1}$ $\dot{5}\dot{6}\dot{1}$	$\dot{5}\dot{6}\dot{1}$ $\dot{5}\dot{6}\dot{1}$	∕	∕	$\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{1}$ $\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{1}$	$\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{1}$ $\dot{5}$
∕	∕	∕	∕	∕	∕	∕	∕

f 中快

$\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$	$\dot{1}\dot{1}$	$\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}$	$\dot{5}\dot{5}$
---	------------------	--	------------------

小高潮后，很快出现了核心材料的后三小节 b——作为“合尾”的短乐句。此后尾部的十三小节，也是由核心材料一分为二后在中间加上补充发展的小段落，但它缺乏独立性，依附于第二段的后部，成为段落范围内的补充部分，在音乐材料上则强调了 b 的变化：

核心材料 a	a 的补充
$\dot{5}\dot{5}$ $\dot{1}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ $\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{1}$ $\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{1}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$	$\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{1}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$
核心材料 b 的扩充	核心材料 b (作为合尾句)
$\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{1}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{6}$ $\dot{6}\dot{6}$ $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{5}\dot{5}$ $\frac{3}{4}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$ $\frac{2}{4}$ $\dot{4}\dot{.}\dot{6}$ $\dot{5}\dot{5}$	$\frac{3}{4}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$ $\frac{2}{4}$ $\dot{4}\dot{.}\dot{6}$ $\dot{5}\dot{5}$
b 的重复	
$\frac{3}{4}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$ $\dot{4}\dot{.}\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ — $\dot{2}$ — $\dot{1}$ — $\dot{5}$ —	

从音乐的气息上看，如果没有这十三小节，整个第二段是收束不住的，在第四段的尾部也有这么一个与此大致相同的补充部分。

顺便提及：从第二段开始，左手已从单纯的按弦中解放出来参与右手弹奏，这在传统的古筝技艺中是没有的，第一个应用这种手法的是山东筝派演奏家赵玉斋同志，他在一九五四年就开始尝试，先后在山东琴书前奏曲“大八板”和新创作“庆丰年”中使用，自此，这一创新便成为古筝新作中常用的手法了。

(hè)

〔二〕段的音乐给我们展现了一幅热烈的劳动场面，我们仿佛听到朗朗的欢歌笑语和着那“楞楞”作响的纺车转动，感受到劳动所带来的愉快和兴奋。

〔三〕段：

这一段可分为前后两个相似的部分，分别在不同的八度上进行。

段落的开始将核心材料作了较大的、性格的变化，即核心材料本身的性格变奏，它仅保留了原核心材料的旋律骨架、起讫音，并从六小节扩展成八小节，这八小节就是第三段变奏的基础和音乐发展的出发点。第三段结尾部分的乐句，又由这开始时陈述的八小节紧缩而来，以同一材料的不同节奏形式作为段落首尾的呼应。原核心材料至此有了相当大的变化，变化的过程和它们之间的关系体现了变奏体乐曲中音乐材料逐步“衍生”的原则：

原核心材料：
 $\overset{a}{\underbrace{5\ 5\ 1\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2}}_{mf}} \mid 5\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2} \mid \overset{b}{\underbrace{\dot{1}\ \dot{7}\ \dot{7}\ \dot{6}\ \dot{6}\ 5\ 3\ \dot{5}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}}_{mf}} \mid \dot{6}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{4}\ \dot{6} \mid 5\ \cdot 5\ 5\ 5$

性格变奏后的核心材料：
 (第三段开始部分) $\overset{a\ 的性格\ 变奏}{\underbrace{5\ 5 \mid 5\ \dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2} \mid \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1} \mid \dot{1}\ \dot{1} \mid 5\ \dot{5}\ \dot{5}}_{mf}} \mid 5\ \dot{5}\ \dot{3}$

b 的性格变奏
 $\dot{2}\ \dot{2} \mid 5\ \dot{5}\ 5 \mid 2\ \dot{2}\ \dot{6} \mid 5\ \dot{5}\ \dot{3} \mid 2\ \dot{3} \mid 5$

以上材料的压缩：
 (第三段结尾部分) $\overset{a\ 变\ 后\ 的\ 压\ 缩}{\underbrace{5 \mid 5\ \dot{4}\ \dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2} \mid \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}}_{mf}} \mid \overset{b\ 变\ 后\ 的\ 压\ 缩}{\underbrace{3\ \dot{5}\ \dot{5}\ \dot{2}\ \dot{3} \mid 5\ \dot{3}\ 5\ 5}_{mf}} \mid \overset{稍\ 渐\ 快}{\underbrace{5 \mid 5\ \dot{4}\ \dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2}}_{mf}}$

重复前 $\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1} \mid 2\ \dot{3}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{3} \mid 5\ \dot{3}\ 5\ 5$

b 的微变 (作为) $\overset{突\ 渐\ 慢}{\underbrace{5\ \dot{5}\ \dot{3} \mid 2\ \dot{2}\ \dot{2}\ \dot{1}}_{mf}} \mid \underbrace{0\ \dot{5}\ \dot{5}\ \dot{5} \mid 2\ \dot{2}\ \dot{2}\ \dot{1}}_{mf} \mid \underbrace{5\ 5\ 5}_{mf}$

合尾乐句) $\overset{\uparrow\uparrow}{\underbrace{6\ 6\ 6\ 5 \mid 4\ \dot{5}\ 6}} \mid \begin{array}{l} 5 \\ 2 \\ 1 \\ 5 \end{array}$

整个第三段在速度、情绪和演奏手法上与前后形成较大的对比。徐缓、带有如歌如诉的叙事性的曲调使热烈的场面暂时安静了下来，被一丝淡淡的哀伤和忧虑所笼罩，它既象是对往事的回忆，又象是对某些生活现象的思索。为了更细腻的表达这种感情，较多的运用了古筝特有的“按、滑音”和幅度较大的“揉颤音”指法。这些指法在山东筝派慢板筝曲如“汉宫秋

月”、“美女思乡”中是使用得很多的。

第三段的曲调突出了“清角”、“变宫”两个偏音的使用，随着“清角”音的使用，在第三段的第二部分中作了短暂的、向上四度下属方向的调性移动（即“以清角为宫”或称“以凡代宫”），这样使得第二部分不仅在音区上与第一部分有对比，在调性的色彩上与第一段也有所变化和对比。

山东筝派的古朴风格在第三段得到充分的发挥，旋律带有介于歌唱和语言之间的“吟诵”韵味，音乐所表达的情趣是真切动人的。

〔四〕段：

这一段可分为三个部分，以中间悠长的歌唱性旋律与两头热烈愉快的气氛作对比。

第一部分是核心材料 a 的陈述及在其落音（宫音）上反复的强调和补充，在叙事风格的第三段后，这里重新把我们带回到愉快的现实中来了。

第二部分的一开始，就把六小节的核材料句幅扩展为十二小节，继而引伸发展出新的旋律因素，最后在宫调式上收束。左手以固定的音型作伴奏，右手以“密摇”的指法奏出歌唱性的曲调，使这一小段音乐具有类似戏曲音乐中“紧拉慢唱”的形式，旋律舒展而有新意，象是对大自然和现实生活的讴歌：

歌唱地

a 的扩展、变化

5 —	5 —	i —	i . 2	3 2	i —	i —
<u>5 5 2 5</u>	×	<u>1 1 5 1</u>	×	×	×	×

b 的扩展、变化

<u>3 5 3 5</u>	<u>2 3 2 1</u>	<u>6 5 i</u>	5 —	5 —
×	×	×	<u>5 5 2 5</u>	×

引伸出新的旋律因素……

<u>3 . 5</u>	<u>6 1 6</u>	<u>5 6</u>
<u>1 . 2</u>	<u>3 5 3</u>	<u>2 3</u>
<u>3 . 5</u>	<u>6 1 6</u>	<u>5 6</u>
<u>1 1 5 1</u>	×	×

5 —	<u>1 1</u>	<u>6 5</u>	3 2	i —	i —
2 —	<u>5 5</u>	<u>3 2</u>	1 6	<u>1 1 5 1</u>	×
5 —	<u>1 1</u>	<u>6 5</u>	3 2	×	×
<u>5 5 2 5</u>	×	×	×	×	×

<u>1 1</u>	<u>6 5</u>	3 2	i —	i —
0 1	<u>6 5</u>	1 1	×	×
0 1	1	1 1	×	×
5	5	5 5	×	×
— 1	1	<u>1 1</u>	×	×

<u>1 1</u>	<u>6 5</u>	3 2	i —	i —
0 1	<u>6 5</u>	1 1	×	×
0 1	1	1 1	×	×
5	5	5 5	×	×
— 1	1	<u>1 1</u>	×	×

这里右手食指演奏旋律的“密摇”，是借用南派杭（州）筝的指法。山东筝派传统指法中的“摇”（或称“轮”）是以右手大指进行的，因大指的触弦方向在应用腕力上不如食指方便，“摇”的速度只能达到中速时的十六分音符（ $X X X X \cdots$ ），而不能象杭筝中的食指作“密摇”时所达到的“震音”效果（ $X -$ ）。杭筝的“密摇”适合于演奏如歌的音调，这是北方各筝派中所缺乏的，所以在近几年以现实生活为题材的新筝曲中，“密摇”指法已被广泛的运用了。

第四段第三部分的结构与曲情和第二段的后半部分大致相同。

〔五〕段：

速度很快的上、下对仗短句渲染出急切而热烈的气氛，使段落一开始就进入全曲的高潮部分。

这一段是全曲各段中唯一没有以核心材料的陈述作为段落开头的，这样减弱了段落之间的停顿感，使得四、五段一气呵成，乐曲的高涨情绪不致在换段时跌落下来，在段落的后半部分出现了 a 及在其落音上的补充强调，最后以连续三次渐慢的 b（即合尾乐句）作为全曲的结束。

第五段是全曲的高潮部分，也是全曲最精采的地方。古筝的多种演奏技巧在这里得到充分的发挥，力度较大的“双擘”“双托”、三指同时抓弦，左手的“刮奏”、右手的“花”等手法使音响不断丰富，音色愈加多变，热烈欢腾的音乐情绪犹如一正在起劲地演奏着的吹打乐队。然而乐曲正当发展到高点时却嘎然而止，出现数小节的弱奏，这种欲扬先抑、维妙维肖的转折为接踵而来的更大浪潮积蓄了力量，使乐曲的情绪发生跌宕和起伏。

对传统的器乐创作原则的应用

全曲在结构及变奏手法上，对民族民间器乐曲的创作原则运用自如，大致可以归纳为以下几点：

（一）由于核心材料在全曲所起的依据和贯穿作用，使整个变奏曲的音乐材料非常简练而集中。

（二）将核心材料本身的上、下对句结构因素（核心材料可以看成由落于宫音的 a 和落于徵音的 b 这两个上、下小分句组成）引伸至所有变奏段内部各乐句间的结构形式——自第二段至全曲结束的所有变奏段全部以上、下对句形式构成。

这样，各变奏段的调式也自然和核心材料的调式一致起来了，从第二段起，各变奏段的调式由第一段原民歌主题的宫调式全部转变为徵调式。

如第三段第一部分（共43小节）就是由三对上、下句组合而成，上句全部落宫音，下句全部落徵音：

分句：	$\overbrace{\quad \quad}$ 上 下	$\overbrace{\quad \quad}$ 上 下	$\overbrace{\quad \quad}$ 上 下
小节数：	4 4	6 6	8 6

在上、下对句的连结中，各句往往大量增加各自的补充乐句，各上、下句本身也在不断连结的过程中变化发展，这样就使得乐思逐步向前推进，同时也有助于防止一上一下的问答而可能带来音乐上的呆板停滞感，如全曲最后的十九小节，在两小节核心材料 a 陈述后，紧

接着用七个短句（共十小节）对它进行重复、补充，造成音乐的热烈欢腾情绪有欲罢不能之势，然后再进入下句及其反复，组成这十九小节音乐的骨架仅一对上、下句短句：

上句（核心材料 a） 补充一 补充二 补充三

f 5 5 1 6̣5̣3̣2̣ | 5 6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 1̣ 2̣1̣6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 1̣ 2̣1̣6̣5̣3̣2̣ 1 1̣6̣5̣3̣2̣ | 1̣ 2̣1̣6̣5̣3̣2̣ 1 1̣

补充四 补充五 补充六 补充七

5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 2̣1̣6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 1̣ 1̣ 6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 5̣ 2̣1̣6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 1̣ 1̣ 6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 5 6 1

下句（核心材料 b） 下句的重复 下句的重复

3̣5̣5̣3̣ 2̣3̣2̣1̣ | 3/4 6 65 4.6 5 5 | *mf* 渐慢 2/4 3̣5̣5̣3̣ 2̣3̣2̣1̣ | 3/4 6 65 4.6 5 5 | 2/4 3̣5̣5̣3̣ 2̣3̣2̣1̣ | 3/4 6 65 4.5 6

5 —
2 —
2/4 5 —
1 —
5 —

有时在补充的过程中引伸出新的旋律因素，如第二段的开始部分，在渐快渐强的进行中出现了激情而活跃的新音调，象是在愉快的劳动中对未来的生活充满着信心和自豪：

核心材料 a（上句） a 的补充 补充 补充

mf 5 5 1 5̣3̣2̣1̣ | 5 5̣3̣2̣1̣ 1 1̣ | 5 5̣3̣2̣1̣ 1 1̣ | 稍渐快 5 5 3̣2̣ | 5 5 3̣2̣ | 5 5 3̣2̣ 1 1̣

补充中引进的新因素

f 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 2̣ | 2̣ 5̣ | 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 2̣ 5̣ | 5 1 6̣5̣3̣2̣ 1 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣

这种通过上、下对句连结而进行变奏的结构形式，其实质是以贯通出现的、均衡对称的上、下句为骨架为依据，通过对各上下句补充、重复、变化重复、引伸等手段进行乐思的变化发展和衍展更新，是一种具有我们民族风格的独特的变奏形式，它与戏曲音乐板腔体中的上、下句结构形式是一脉相承的，由于没有上、下句唱词的约束，器乐曲中对上、下乐句的补充、变化或引伸出的乐句数量和长度有时可以是呈示乐句的好几倍，变化的形式也更为活泼多样。

(三) 以核心材料的前二小节 a (有时也用整个核心材料) 作为各段的开头 (除第五段); 又以核心材料的后三小节 b 作为各段的结尾, 形成“合头”、“合尾”形式的结合。

多段结构的民族民间器乐曲往往因此而段落分明。

(四) 建立在山东筝派技法的艺术风格基础上的器乐化。

器乐化的旋律带来通顺得而易于演奏的指法。在器乐作品中, 这两者往往相辅相成, 曲作者本人就是演奏家, 对器乐性能的通晓使他充分发挥了传统的较为简易的演奏手法并使其尽可能达到理想的音乐效果, 就是在音色多变、速度极快的高潮区, 演奏技巧竟相当简易! 这正是难为可贵之处。

同时, 乐曲的器乐化又是建立在山东筝派艺术风格的基础上的。沉思吟诵、富于韵味的“按、滑、吟、揉”和促弦繁响, 波澜起伏的“花、刮、撮、摇”, 继承和发展了山东筝派慢板筝曲的古朴淡雅和快板筝曲的声繁激越, 热情奔放的音乐风格。在山东筝派的传统曲目中, 一首乐曲往往只集中一种类型的技巧贯穿到底, 如著名的传统乐曲“琴韵”主要用“按滑”音来模拟古琴的声韵、“风摆翠竹”以大、食指交替演奏及“花”来描绘翠竹迎风摇曳的生动体态、“夜静壶铃”以“勾搭”、“花”来描绘宁静的夜道上突然壶铃声声, 过来了一行骡马队, “书韵”则主要以小二度、小三度的“按音”指法所造成的异弦同音效果来模仿接近语言的朗读诗书的音调……, 这些作法在塑造某个单一的音乐形象时是适宜的, 但在一首结构较为庞大的乐曲中塑造丰富的、多侧面的音乐形象时就不够了 (在传统筝曲中往往以套曲联奏的形式来弥补, 如前面提到的四首各自可以单独演奏而又技法特点不同的传统小曲, 就是山东筝派著名的套曲“高山流水”的四个组成部分), 筝曲“包楞调”既注意到组成乐曲的各段有山东筝派传统小曲各自运用不同的技法的特点, 同时又不为这种独特风格的形式所束缚, 乐曲的各段中 (特别是四、五段) 多种演奏手法的并用进一步塑造了丰满的、多侧面的音乐形象。

综前所述, 筝曲“包楞调”较好地、灵活地运用了我国民族民间器乐曲的创作原则, 使作品具有一定的艺术水平。

曲作者韩庭贵出身于山东郓城县一个五代弹筝的世家, 他本人已有近四十年的弹筝历史, 对山东筝派的技艺有着很深的造诣。他会唱山东琴书, 能奏坠琴、板胡、扬琴等乐器, 同时对当地的梆子戏、两夹弦等地方戏, 鼓吹乐、八板重奏等丰富的民间音乐也非常熟悉和热爱。他虽然没有受过专业的作曲技术的训练, 然而由于在民间音乐的长期熏陶下, 他掌握了 (或者说领会了) 民间音乐的创作方法。在他的音乐中没有某些专业创作中所见到的那种造作和雕琢的痕迹, 而以流畅的旋律进行结合通顺得手的演奏指法体现了作品自然、质朴的创作风格, 这正是我国民族民间音乐创作中的优秀传统。

1981.1.20于济南

1=C

包楞调

(箫独奏)

郭庭贵编曲
成公亮整理

引子 *f*

[-] 中速 *mf*

(右)(左) (右)(左) *f* 中快 mp ② ③ P ④ ⑤
5i6i 5i6i | 5i6i 5 | 12i6532 1i | 5i6532i6 55 | 55 55 | 55 55 |

mf 3i6532 | 6 6 65 | 4.6 55 | 3553 232i | 6i65 4.6 | 5 55 |

55 1i6532 | 5i6532 1i | 532i65 532i65 | 532i6532 1i | 3553 3553 |

3532 i i | 6[↑]6[↑]6[↑]65 | 2 3 55 | 3 3533 232i 6i65 | 4 4.6 55 |

3 3533 232i 6i65 | 4 4.5 6 | 5 5 | 5 4 3 2 | 1 1 1 1 | 1 5 i |

555 53 | 3 2 2 6 | 555 53 | 23 5 | 6[↑] i i | i i i 7[↑] | 6[↑] 5 |

6432 | 1 1 1 1 | 1 5 1 | 0 7 7 7 7 | 6[↑] 7 7 7 7 7 7 | 6[↑] 6[↑] 65 | 2 4 66 |

555 5 5 | 5 5 5 | mf 3 2 1 2 3 | 5 3 55 | 6[↑] i i i i 6 | 55 5 3 |

2323 1 2 | 54432 | 1 1 1 1 | 1 1 1 | mp 0 7 7 7 7 | 6[↑] 7 7 7 7 7 7 |

6[↑] 65 | 2 4 66 | 55 55 | 55 5 | mf 5 5 | 5 4 4 3 2 | 1 1 1 1 |

1 1 | 1 1 1 1 6 i | 5 i 65 | 4 4 4 4 4 | 4 1 4 | 0 1 1 6 i | 5 i 65 | 4 4 4 4 3 |

2 3 3 1 2 | 5 4 4 3 2 | 1 1 1 1 | 1 5 i | mp 0 7 7 7 7 | 6[↑] 7 7 7 7 7 7 | 6[↑] 65 |

2 4 66 | 5 55 5 5 | 5 5 5 | mf 5 4 4 3 2 | 1 1 1 1 | 3 5 5 2 3 |

5 3 55 | 5 4 4 3 2 | 1 1 1 1 | 2 3 3 2 3 | 5 3 55 | 渐慢 5 5 5 5 |

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes rhythmic markings such as accents and slurs, and dynamic markings like *ff*. The notes are written in a shorthand style using numbers 1-5 and dots.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with similar shorthand notation and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings like *f* and circled numbers above the notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring circled numbers and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings like *mf* and circled numbers.

Handwritten musical notation for the sixth system, ending with a double bar line and a fermata-like symbol.

说明：此曲是用二十六弦大箏演奏的，简谱的音高位置对照如下。

如果用二十一弦箏也可演奏，最低音比二十六弦箏少三弦，最高音少二弦，音域缩小为 5—5，缺少的音都在刮奏部分内，可以省略。

调高也可以按乐器的不同情况改为 1=D 或其他调高演奏。