

文章编号: 1673 - 2103(2008)04 - 0126 - 09

论山东琴书古筝伴奏之主要方法及功能特点

张俪琼

(台湾艺术大学中国音乐学系,台湾台北 220)

摘 要:古筝是山东琴书的伴奏乐器之一。古筝对于山东琴书的伴奏以随腔伴奏为主,并以加花及对比的方法突出唱腔。作为山东琴书的伴奏乐器,古筝基本具备了作为唱腔的开端与结尾、垫补空档、帮腔唱和、作为说白的背景、掌控速度与曲情气氛等几项功能。艺人以山东筝乐刚健质朴的音色、爽朗明快的乐风,配合左手“虚实点空揉滑吟走”等丰富的做韵手法,营造繁弦促响、乐韵深长的音乐形象,为山东琴书的演唱扮演了托腔送韵的角色。

关键词:山东琴书;山东筝乐;古筝伴奏

中图分类号:J632.32 **文献标识码:**A

山东琴书是起源于山东菏泽地区的一种说唱艺术,流行于山东以及华北、东北等地,其演唱内容原为小曲联唱,故曾名“小曲子”。早期说唱琴书的主要演唱者,多是一手执板、一手敲扬琴的艺人,因此在民间又称为“打洋琴的”或“唱洋琴的”。“这支源于鲁西南的重要曲种,在 1780 年之前即已形成。后来农民进城市说书,艺人们自称该曲种为‘山东洋琴’、‘改良洋琴’、‘文明琴书’。1934 年郑九如在天津电台播唱,定名为‘山东琴书’。”^[1]

山东琴书的演唱以唱腔为主说表为辅,运用当地的民间乐器伴奏,呈现出鲁西南的民间音调特色。本文探讨古筝对山东琴书的伴奏,以山东菏泽王振刚先生的演唱、胡化山先生的古筝伴奏为样本,对山东琴书古筝伴奏进行研究,藉此揭示琴书演唱中古筝伴奏之方法、功能、特点。

一、山东琴书的演唱与伴奏

山东琴书原是鲁西南地区农民“携琴访友”自我娱乐的“庄稼耍”,最初仅由贫苦农民在里巷之间唱些小曲,以求糊口,后来渐受听众喜爱,演变成搭棚演唱、撂地说书的形式。山东琴书最初为联曲体结构,进入职业性演唱之后,因应说唱化的发展开始有所转变,注重了板腔的变化,逐渐过渡到以凤阳歌和垛子板为主,插用若干牌子曲的体式。

山东琴书发展历史上,曾经历过“分角演唱”、“一人多角”的演出形式,形成了以唱为主,说、表、

做并重和“跳出跳进”的表演艺术特色。^[2]表演上一直保持着演员自拉自打自唱的演出习惯与传统,惯称“有口有手,能拉会唱”。随着各个时期演出环境的变迁,山东琴书的演唱方式不断地在变化着,有的由文唱变为武唱(即站起来唱),有的则改坐唱为化妆登台的演唱。因应职业化的趋势以及客观环境、市场之所需,山东琴书的伴奏具有各种乐器编制的变化,演出的形式既开放、又富有弹性。伴奏阵容可大可小,有时多达六七人,有时仅用一二人。无论人多人少,皆是以器乐的形式对唱腔进行伴奏,突出旋律之特色,托陈唱腔的起伏,增进曲情的演绎。

山东琴书的伴奏乐器,以扬琴、坠琴、软弓胡、古筝为主,配上板、碟等打击乐器,几种乐器在演奏中错落交织,此起彼伏,形成了各自独立又彼此相辅相成的合乐关系。作为山东琴书伴奏乐器之一的筝,是鲁西南重要的民间乐器,具有悠久的历史传统。山东筝家高自成忆及山东琴书早年在鲁西南民间流布的情形:“流传在鲁西南地区的山东琴书已有数百年历史了。我在孩童时代,就常听到老人们在一起谈论琴书戏文。当时唱琴书多用筝来伴奏,所用的筝多为十六弦,因此那里拥有大量的鲁筝琴书曲牌。它曲调优美,典雅古朴,又有浓郁的地方色彩,真实地反映了当地的民风习俗……”^[3]由此可见山东筝乐与山东琴书渊源之深厚,亦说明了古筝作为山东琴书的伴奏乐器,是一种长久形成的习惯与传

* 收稿日期: 2008 - 03 - 09

作者简介:张俪琼(1966 -),女,台湾南投人,台湾艺术大学中国音乐学系教授,硕士。研究方向:筝乐。

统。

二、山东琴书古筝伴奏的主要方法

(一) 随腔伴奏

古筝对琴书唱腔的伴奏,基本上是采用随腔伴奏的方法进行的。随腔伴奏一般是重复唱腔的主旋律,与唱腔的音高、时值及力度变化基本上保持一

致,艺人行话谓之“随腔走”、“跟腔走”。^[4]随腔伴奏的手法在曲牌体或旋律性较强的唱腔中用得较多。

【谱例1】是王振刚演唱、胡化山古筝伴奏的《上河调》,在“随腔伴奏”的基本原则下,唱腔与古筝旋律之间具有高度的趋同性,显示了古筝对唱腔紧密相随的伴奏手法。

【谱例1】:《上河调》第25至32小节

(二) 加花伴奏

古筝对于山东琴书的伴奏,一方面跟随曲调、托陈唱腔,再方面装饰点缀、增加曲韵,艺人惯以加花的手法为唱腔伴奏,达到所谓“托腔送韵”的效果。

例如:《钗口垛》(【谱例2】)中,古筝伴奏以短小细密的音符对唱腔旋律加花,藉此在原有的乐句结构上增加音符的密度,以丰富唱腔的表现力。

【谱例2】:《钗口垛》第85小节至94小节

(三) 对比伴奏

曲艺的伴奏经常利用织度的变化突出主题、烘托唱腔,其中尤以节奏的繁简对比最为常见。用繁简对比的方式突出唱腔,主要是根据唱腔旋律的形态而变化。当唱腔简约单纯时,古筝以繁密的音符加以伴奏,提高唱腔表现,烘托表演气氛。反之,若是唱腔繁密紧凑、多所转折,伴奏则以疏简的音符对应,达到对比的效果。

《罗江怨》借鉴戏曲音乐紧打(拉)慢唱的形式,突出紧张、冲突及矛盾的情节,极具表现力。这个曲牌在曲情、速度上系属紧板,其古筝伴奏采用了大量大指、中指连续对弹的“勾搭”技法,运用快速的八分音符对长拍值的拖腔按腔配点地伴奏。古筝紧凑的拨弹、密集的音符,与《罗江怨》力度强、时值长的唱腔旋律之间,形成了一种紧打(拉)慢唱的对比效果,提高了乐曲的张力表现(见【谱例3】)。

【谱例3】：《罗江怨》第1至24小节

曲牌《叠断桥》中,古筝运用了节奏对比的方法为唱腔伴奏,连续以三次的挂留音与唱腔节奏音型错置,造成一种参差对比的节奏形态(见【谱例4】)。《银纽丝》第35至42小节,则以板后起拍的

节奏型,与唱腔旋律之间形成层次性的对比(见【谱例5】)。实际上,这种对比与参差是伴奏对唱腔旋律的一种变化手法,也是用以突显唱腔旋律的常用方法。

【谱例4】：《叠断桥》第101至103小节

【谱例5】：《银纽丝》第35至42小节

“随腔伴奏”、“加花”及“对比”,都是古筝对山东琴书伴奏的基本方法。综观其形态与内容,可发现筝乐伴奏严格遵循着“唱腔为主、伴奏为辅”的原则,在旋律上,以唱腔为依归,筝乐伴奏紧密随行;在演奏上,古筝以细密的音符对旋律加花,丰富原有唱腔的表现;在织度方面,古筝运用繁简对比和节奏的层次性参差对比,在既有的乐句结构上,以灵活多变的手法突显出唱腔的主体性。

三、山东琴书古筝伴奏的功能与特点

古筝除了以“随腔”、“加花”、“对比”三种基本方法对山东琴书加以伴奏之外,在表演、程序、结构

上还具有许多特点,这些特点说明了古筝作为山东琴书伴奏乐器的功能与必要性,显示出古筝在琴书表演上所扮演的重要角色。

(一)作为唱腔的开端与引介

山东琴书的演唱,其唱牌因叙事、述景、抒情的需要,往往有好几番(次)的唱词,其曲调反复演唱,而唱词也番番变化。在每番唱词开始或是番与番、次与次之间往往带有一个包含几小节的过门,这个由乐器演奏的过门,扮演着过渡的桥梁角色,具有导引与介绍唱腔的作用,如【谱例6】中《湖广调》第1至第5小节便是典型的曲前过门。

【谱例6】：《湖广调》第1至8小节

(二)作为唱腔的结尾与收束

对唱腔乐句进行结尾和收束,也是古筝伴奏的功能之一。古筝对于唱腔尾声的伴奏,通常围绕唱牌曲末的结束音演奏,一般是调式主音。古筝伴奏的手法主要是延长唱腔尾音的时值,强调乐句的终止,其中以摇指技法延长句尾落音的情形最为常见,如《汉口垛》乐曲尾声的摇指长音(见【谱例7】)。

此外,古筝伴奏亦经常运用山东筝乐具有代表性的指法简单地结束唱腔,例如:《上河调》中古筝艺人运用“托劈”(大指在弦上来回拨弦)及“勾

搭”(中指和大指对弹)指法,以高低八度来回互换以及短促简洁的音型结束唱牌(见【谱例8】)。

【谱例7】:《汉口垛》之结尾

【谱例8】:《上河调》之结尾

古筝除了以单音延长、高低八度互换的手法对唱腔的尾声加以伴奏外,有时还可直接引用过门的

音型乐句结束全曲。例如《凤阳歌》(【谱例9】),即运用了一句两小节的过门,做为该唱牌的结束句。

【谱例9】:《凤阳歌》之结尾

上述各种唱腔的结尾,其共同特征是以短小的音符或简单的乐句对唱腔旋律加以止息。古筝伴奏鲜少以大幅的乐句结束唱牌;一般皆以简单利落的音符突出唱牌曲末的结束音、协助唱腔的终止,为唱腔带来明确的结束感。

(三)垫补空档

垫补空档是曲艺伴奏的重要功能,艺人通常以小过门衔接垫补唱腔的节奏或旋律空档。垫补的小过门可以是一个音或是几个音,可以在句子中间,也可以在句子结尾。^[5]所谓“垫补空档”,是以器乐在唱腔的乐句之间或腔词的字里行间,嵌入短小的音符或插句,以发挥衬补的功能,这种垫补往往出现在

唱腔的分节或腔词空档的地方,以下列举几例说明。

1. 句间的垫补空档

山东琴书演唱时,往往在二句唱腔衔接之处带有几拍的空档,此时器乐的垫补对于唱腔的连贯就很重要。这种垫补可以让演唱艺人暂息、换气、备词,衔接唱腔的乐句。例如《凤阳歌》,这个唱牌的古筝伴奏,其句间空档垫补得很多,几乎在每一句之后,都有一个短小的垫补句(例如:第15、16小节,第21、22小节,第27、28小节),使得唱与奏之间紧密相连,相互镶嵌,产生一种唱腔与伴奏之间往来互往、程序既定的跌宕韵律。

16

唱	0 0	0 3 1 2	3 3 2 3 2	2 3 3 2 1 2	5 3 2 1
		新 汉 巾	實 難 解	心 頭 的 憂	愁,
琴	4 4 3 2 3 2	2 3 1 2	3 5 3 2 3 2	2 3 5 3 1 2	3 3 3 3 2 2 6'

27

唱	6 1 5.	0 0	0 2 5 3	3 2 6 1	1 3 2 7
			因 此 我	上 金 山	掛 袍 還
琴	5 5 5 7 7	6 5 4 6 5 5	5 6 4 5 3	3 3 2 6 1	1 2 7 7

26

唱	6. 7 6 7 5	5 -	0 0	0 3 3 3 3	3 3 2. 3
	顆,			想 不 到 這	落 圈 套
琴	7 6 3 7 6 5	5 2 7 6 6 7 6 5	3 5 5 3 5 6 6	6 0 *	3 3 3 2 2 2

【谱例 10】:〔凤阳歌〕第 11 至 30 小节

再如〔叠断桥〕,在句尾惯以 $\overset{1}{\underline{1}} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \overset{1}{\underline{1}}$ 作为乐句的小过门,这种重复出现的小过门不仅垫补

了空档,也为每一次的垫补带来统一的形象,更给乐曲增添了紧凑的氛围。在〔叠断桥〕一曲中,出现很多这种小过门,它的旋律型如下(见【谱例 11】)。

25

唱	2 3 2 1 6 2	1 -	0 1 6 1	2 -
	徒 兒 我	言。	哎 哟 是	山
琴	1 6 6	1 1 6 5 6 1	0 1 6 1	2 3 2 1 6 1 2

【谱例 11】:〔叠断桥〕第 25 至 28 小节

这种小过门的音型,因应着前后乐句承与启的特定音高而有所变化。例如〔上河调〕中,前句落音为 2(re)音,接 $\overset{2}{\underline{2}} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \overset{2}{\underline{2}}$;前句落音如为 5(sol)音,接的是 $\overset{5}{\underline{5}} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \overset{5}{\underline{5}}$;前腔落的是 1(do)音,则

接 $\overset{1}{\underline{1}} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \overset{1}{\underline{1}}$ (如【谱例 12】)。这种因应上下句起落音而变化的小过门,除了在乐曲进行时有垫补空档的功能外,在曲调衔接方面亦有承先启后的效用。

57

唱	5 -	5 5 3 i	i 3 5 5 3 2	1 -
		許 漢 文	憑 哎 哟 哟	
琴	5. 3 2 3 5	5 5 3 1 1 1 1	1 3 5 5 3 3 2	1. 1 6 5 6 1

61

唱	0 3 6	5. 3 2 6	1 -	i i 6 1 6 5
	雨 拉	到,		不 放 許 仙
琴	0 3 6	3 5 3 2 6	1. 6 5 6 1	0 i 6 1 6 5

65

唱	3 3 5 2	2 -	X X X X X	0 3 3 3
	動 刀 兵,		發 大 水 把 (那)	金 山 寺
琴	5 3 5 * 2	2 3 2 1 6 1 2	0 6 5 6 1 5	5 5 3 6

【谱例 12】:〔上河调〕第 57 至 68 小节

2 字间的垫补空档

曲艺音乐既说又唱、唱中带说的演唱特质,使得演唱中出现一些语气转折和节拍空档,伴奏上通常以少数几个短小的音符加以垫补。这种字间的垫补空档,使得唱腔得以连贯,形成一气相连的紧凑乐

句。例如:《叠断桥》第 147 小节,古筝以两个八分音符垫补了字间的空档,同时以左手在弦上轻点(1)制造短促顿跳的音响形态,对唱腔加以垫补(如【谱例 13】)。

唱	145	2 -	0 2 0 5	X	0	3 3 2 1
		叫	叫 许	仙		前 大 殿 裏
琴		2 2 2 1 6 1 2	0 2 0 5	2	3 3	0 3 2 1

【谱例 13】《叠断桥》第 145 至 148 小节

(四)帮腔唱和

山东琴书的演唱有所谓“分角演唱”,艺人除了手持乐器做为唱腔的伴奏之外,还能因应角色之需要,在适当的时机加入帮衬性的唱和,又称为帮腔或和腔。作为唱腔演出的一部分,帮腔唱和可以用在唱腔之前,可以插入唱腔中间,亦可接在唱腔之后。它最主要的功能在于丰富演唱的织度变化,增加演唱的音响层次,提高唱腔的曲情气氛。帮腔唱和最

常见于唱腔各句的句尾,由主唱和伴奏艺人,以一唱众和的方式演唱。例如:《上河调》第 27 至 33 小节,主唱的琴书艺人先唱了“撑船摆渡本是小青”一句,随后由主唱与伴奏艺人一起重复演唱“撑船摆渡本是小青”(见【谱例 14】)。在曲体与句式上,这一句帮和系原有唱腔之外所增补的插句,这样的插句延展了唱腔的曲幅,增加了唱腔的句数,为琴书的说表制造了一个小小的高潮。

唱	21	2 -	2. 1 2 3 2	0 3 3 3 5	6. 3 2 1 7
			撑 船 摆 渡	本 是 小 青	
琴		2 3 2 1 6 1 2	0 6 5 6 2	2 3 3 3	6. 3 2 7

唱	25	6 1 6 5 4 5 6	5 -	5 6 1 6 5 3	2 -
			[合: 哎]	哟	
琴		6 1 6 5 4 5 6	5 5 5 5 5 5	6 1 6 5 3	2 2 2 2 2

唱	29	6. 5 6 5	5 3 3 3 5	6. 3 2 1	6 1 6 5 4 5 6
		撑 船 摆 渡	本 是 小 青		
琴		6. 5 6 5	5 3 3 3 5	6 3 2 7	6 1 6 5 4 5 6

唱	33	5 -	0 0	0 0	0 0
			【退門】		
琴		5 5 5 5 5 5	(0 * 1 1	1 5 7 1 1	3 5 5 3 2 1 6 1

【谱例 14】《上河调》第 21 至 36 小节

还有一种帮和,不以领唱、和腔轮流接唱的方式重复乐句,也不形成独立的插句,而是由主唱与伴奏艺人以齐声的方式共同演唱句尾的泛声虚词。如:

《叠断桥》第 9 至 11 小节(见【谱例 15】),由伴奏艺人一边演奏,一边帮和,共同演唱,直至句尾落腔结束。这种帮腔虽在句式上没有增补插句,然其齐声

演唱的音响,也能有效地增进唱腔的表现力,提高演唱说表的氛围。

【谱例 15】: 断桥 第 5 至 12 小节

【谱例 15】: 断桥 第 5 至 12 小节

(五)用以作为说白的背景

山东琴书的表演有唱有说,有时为了营造说表的气氛,伴奏持续演奏,主唱的艺人则以说白演示故事,这时古筝的演奏成为一种乐音背景。例如:断桥 第三段过门(【谱例 16】),使用了说白的手法

(“他头带什么,身穿什么?”),对下一段的腔词内容进行点题,此时古筝的过门演奏不仅是连接两段唱腔的桥梁,更是铺陈气氛、延续说表的重要音乐背景。

【谱例 16】: 断桥 第 37 至 44 小节

【谱例 16】: 断桥 第 37 至 44 小节

(六)掌控速度与曲情气氛

古筝艺人往往在唱牌之间或是唱腔反复之际的过门加以提速,运用紧密有致、繁弦促响的演奏,将曲情推至高潮,让紧接而来的唱腔,更具有渲染力与

表现力。如:《凤阳歌》一、二番之间的过门(见【谱例 17】),曲速由前段的 ♩ = 60 增加到 ♩ = 72,藉由曲速的提高增进第二番唱腔的紧张度及表现力,有效地增进曲情,辅助表演。

【谱例 17】: 凤阳歌 第一、二番之曲速标示

【谱例 17】: 凤阳歌 第一、二番之曲速标示

再如《小金钱》,第二段唱腔,古筝伴奏原以 ♩ = 60 的速度进行,入尾声时在第 49 小节处,以突快

加速至 = 94来增进曲情,随后又转慢结束,有效地以速度的变化增进了唱腔尾声的表现张力(见

【谱例 18】),足见古筝伴奏在琴书说唱表演的收放之间,扮演着掌控气氛、推波助澜的重要角色。

【谱例 18】:小金钱 尾声

四、结论

曲艺的演唱与伴奏之间,具有一种紧密的合作关系。伴奏在烘托和支持演唱、深化和延续感情、渲染和加强气氛、升华和维系意境方面,都发挥着积极的作用。^[4]由于曲艺音乐有“虽有定规、却无定谱”的特性,古筝对于山东琴书演唱的伴奏存在着一定程度的即兴性,其演奏内容与手法细节并无定制。本文透过演唱及伴奏样本的分析,归纳出了山东琴书古筝伴奏的主要方法与功能特点。

山东琴书的古筝伴奏主要采用了下列几种基本方法:(一)随腔伴奏:古筝基本上随着唱腔的音符抑扬,艺人称之为“跟腔走”,伴奏与唱腔的曲调趋同相近。(二)加花伴奏:古筝在随腔伴奏的基础上对唱腔旋律加花,以筝乐特有的技法润饰托陈唱腔。(三)对比伴奏:有繁简对比、参差对比等方式,用以突出唱腔的主体性、衬托主要旋律的重要性。古筝的伴奏主要谨守着“唱腔为主、筝乐为辅”的原则,以唱腔旋律为中心,以筝乐特殊的音响形态、左手“虚实点空揉滑吟走”等做韵技法,对唱腔旋律加以润饰,呈现声韵叠加的效果。

古筝对山东琴书的伴奏有下列几项功能特点:

(一)作为唱腔的开端与引介:古筝演奏唱腔的前奏过门,具有导引、介绍唱腔的功能。(二)作为唱腔的结尾与收束:用古筝具有代表性的指法终止唱腔的尾声,强调、辅助唱腔的结束。(三)垫补空档:以句间的小过门或短小音符在句间及腔词间进行垫补,增加唱腔的紧凑度,并作为乐句及腔词的连接。(四)帮腔唱和:艺人在古筝伴奏之外,适时加入帮衬性的演唱,以和腔提高曲情的氛围,增进说表的音响层次与织度变化。(五)作为说白的背景:主要演员进行故事的说表时,古筝伴奏持续着演奏,成为说白的背景,营造演唱的气氛。(六)掌控速度与曲情气氛:古筝伴奏在唱腔进行时,适时掌控速度,以曲速的变化增进唱腔的渲染力与表现力。

唱腔与伴奏之间的密切交融,其素材应用与交流借鉴的结果,往往是增进民间器乐发展的主要关键。山东琴书与山东筝乐二项表演艺术的交融与借鉴,形成二者之间互为主辅、相为表里的密切关系。对于二项传统民间艺术而言,这种跨领域的互涉,明显增进了二者的表演形式与实质内容。由山东琴书的角度观之,筝乐为演唱润色,丰富了山东琴书的说表,增强了其伴奏音乐的层次性变化,以古筝“器写

人声的细腻特质托陈唱腔。从箏乐的观点探讨,山东琴书不仅具体地促进了箏乐技法的应用与发展,其丰富的琴书曲牌亦提供了箏乐创作的素材来源,甚而强化了箏乐的表演内涵与风格。由此观之,古筝作为山东琴书的伴奏,对于山东箏乐的实质发展具有重大的意义。山东古筝昔日扮演绿叶衬托的伴奏角色,如今能够发展成山东箏乐这朵枝繁叶茂、韵深艺美的国色牡丹,来自山东琴书的伴奏经验,以及对于山东琴书唱腔曲牌素材的吸收及应用,无疑是其中重要而关键的推手。

后记:本文研究过程中,承蒙山东省菏泽市文化局、菏泽市群众艺术馆在田野调查阶段大力协助,王振刚、胡化山二位老师提供山东琴书演唱演奏录音

样本,山东箏乐前辈赵登山、牛玉新给予内容提点,在此一并敬致谢忱。

参考文献:

- [1] 汤草元,陶雄. 中国戏曲曲艺词典 [Z]. 上海:上海辞书出版社, 1981: 705.
- [2] 张军. 山东琴书研究 [M]. 北京:中国曲艺出版社, 1998: 22.
- [3] 高自成. 山东箏曲集 [G]. 北京:人民音乐出版社, 1986: 18.
- [4] 姜昆,戴宏森. 中国曲艺概论 [M]. 北京:人民音乐出版社, 2005: 367.
- [5] 于林青. 曲艺音乐概论 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1993: 340.

On the Methods and Functions of Zheng Music in the Accompaniment of Shan Dong Qin Shu

ZHANG Li - Qiong

(National Taiwan University Of Arts, Taipei 220, Taiwan)

Abstract: "Zheng" is one of the accompanying musical instruments for Shan Dong Qin Shu. Shan Dong Zheng music has been strongly influenced by Shan Dong Qin Shu. Many of the Zheng pieces were based on the melodies (Qu - Pai) extracted from Shan Dong Qin Shu. This article studies the relationship between these two music traditions mainly on the aspects of the method and function of Zheng accompaniment in the performance of Shan Dong Qin Shu. The result indicates that Zheng strictly follows the melody of Qu - Pai as accompaniment. Furthermore, plentiful ornamentation and contrasting are applied as main methods to accompany Shan Dong Qin Shu singing. Zheng has several functions in the performance of Shan Dong Qin Shu: It usually appears at the beginning and ending part of the Qu - Pai. It is also played during the short break of singing to fulfill the melodic phrase and to continue the singing. The Zheng performer can play and sing simultaneously in response to the main singer. Zheng also plays the background role of singing - speaking voice. It controls the speed and atmosphere of the performance of Shan Dong Qin Shu. In order to play the role of accompaniment and successfully assist the singing, the Zheng performer applies plentiful left - hand gestures to enrich the performance. It brings and creates the prosperous and long - lasting acoustic sound of Zheng in the accompaniment of Shan Dong Qin Shu.

Key words: Shan Dong Qin Shu; Shan Dong Zheng music; Zheng accompaniment