

箏之流派

发表刊物：作者：郑德渊

论文内容：

古筝的出现，远在秦朝时代，由于地理环境的不同，人为因素的变迁，古筝这种乐器也不断的改变，而其乐曲也随潮流不停地变化。演奏方法亦因时代，因地方而不同，加以箏乐的外传。其风格更是变化万千。不过。因史书的缺乏记载，我们不易获知数百年前的古筝音乐型态，而自政府迁台后，由于箏演奏家的集中，学习机会容易，以致各种流派有逐渐融和或交流之趋势。本章就这阶段的流派加以描述。

琴家论琴艺品格“高人逸士，自有性情，则其琴古淡而近于拙，疏脱不拘，不随时好，此山林派也。江湖游客，以音动人，则其琴歼靡而合于俗，以致弼奇谬古。转以自喜，此江湖派也。若夫文人学士，通志弦歌，同律严而取音正，则其琴和平肆好，得风雅之遗意，虽一室鼓歌，可以备廊庙之用，此儒派也。”(文见黄宗识古筝弹奏法陈蕾士序)陈蕾士先生谓以地方分。有河南。山东、杭州、广州、潮州。辽宁等不同流派；而采用琴瑟指法改编琴曲者称为雅乐派，其注重音高之准确，节奏之均匀，文雅雍容，丝丝入扣；有谓江湖旅者，奏风雨声，波涛声，不究乐理，重其表面；有谓激烈派者，节奏急，速气势激烈。

梁在平先生认为，故都传统雅韵，中州古调及潮州箏曲。是历史上三大箏学的发祥地。学人推崇他为北派之倡导人。陈蕾士先生为南派倡导人，这是依出生地而分的。越南箏，韩国箏、日本箏都是中国传去的，由于地域不同，环境不同，已经逐渐改变原有之风格，我们将逐一介绍。

A. 山东箏曲

传统的山东派古筝主要流传在鲁西南的荷泽地区和鲁西的聊城地区，特别是荷泽地区的郓城、鄄城一带，尤为兴盛。箏的演奏常与山东琴书的演唱结合在一起，弹箏的人亦会唱琴书。

山东箏具有古朴典雅。风格别致的古曲。这些乐曲历史十分久远，可能最晚在宋朝就形成了独特的一支。目前所知最早的山东箏传人，为清末文人黎邦荣。郓城县人，教书为生，擅长于箏、扬琴等多种乐器及琴书演唱。继他之后，尚出现过张为泰、张念胜、黎连俊、黄怀德等出色之演奏家。现存老一辈之演奏家各具不同的个性与艺术风格。例如赵玉斋的演奏技巧全面而精湛，既有刚健粗犷的气派，又有清新优美的情趣，善于吸收其它箏派的长处与新的民间音乐内涵，在他的演奏中表现了山东箏的继承与发展；高自成的演奏清新纤秀，富于韵味，保持了山东箏的传统面貌；韩庭贵的演奏则是热情奔放，充满了激情。

聊城与荷泽这两个地区。古筝属于不同的传授系统，曲目亦不相同，但在演奏技法上却是大同小异，聊城地区的传人与古曲数量较少。十首左右的传统乐曲主要是由金灼南、金以坝等人传下来的；以郓城县为主的荷泽地区流传的箏曲数量稍多而复杂，由二十首左右的“八板体”的传统古曲与山东琴书音乐演变而来的箏曲所组成。

《八板》(老八板)是流行于中国各地区的一首民间曲牌(故又称《天下同》、《天下大同》)。长期以来从这曲牌演变衍生了大量的标题性器乐曲，如琵琶曲《阳春白雪》、广东音乐《雨打芭蕉》、河南曲子板头曲《高山流水》，以及山东箏曲中的三十首传统古曲全部属于这类型的器乐曲。

这些器乐曲都由八个音乐句所组成，每句长度为八板。仅第五个乐句多了四板，因此总共有六十八板，民间通称这类结构的各种标题性乐曲为“六八板”，学者则称其为“八板体”曲式的器乐曲。

山东派筝曲中的传统古曲部份，有的在结构上与八板原型完全一样，仅在旋律上有较小的装饰与变化，例如《单板》、《红娘巧辩》。《鸿雁捎书》等。大部分“八板体”筝曲在各乐句长度、落音、旋律等方面与《八板》曲牌原型有或多或少的差别，例如《月夜清》。《摆静风》、《翠釜弄》等与八板曲牌离得较远的《八板体》筝曲，虽然乐曲长度、调式、结构能力等等，尚与《八板》原型相同，但已难听出它是由《八板》曲牌变来的了。

世代相传的工尺谱，每一大板(一个乐句)写一直行。并在句首注明板数。

聊城地区的传统古曲有《单板》、《双板》。《三箭定天山》。《叹颜回》等，其中《单板》又演变出《孤雁出群》。《玉连环》、《百鸟朝凤》三曲；《双板》又演变出《三环套日》、《流水凿石》二曲。他们全部属于“八板体”结构的标题性器乐曲。菏泽地区的“八板体”筝曲按其演奏速度之不同，分为由慢至快的四种类型。称之为“大板第一”(有《汉宫秋月》、《隐公自叹》二曲)；“大板第二”(有《美女思乡》、《鸿雁夜啼》二曲)；“大板第三”(有《鸿雁捎书》)。《莺啭黄鹂》二曲；“大板第四”(有《红娘巧辩》、《蓉韵》、《风摆翠竹》、《夜静釜铃》等十余曲)。在实际的表演上，前二种较慢的速度相差不大，后二种较快的速度也较为接近。

菏泽地区的由琴书音乐演变而来的筝曲都不属于“八板体”类型，亦较为复杂。由于筝是琴书的伴奏乐器之一，琴书音乐的曲牌、唱腔自然可以在筝上演奏，有些在筝上演奏的琴书音乐经过了久远的年代与长期的磨练，被古筝器乐化了，变成了筝独奏的精致小品，例如高自成的《凤阳歌》。其它还有从曲牌演变而来的《降香牌》、《大八板》，唱牌演奏而来的《叠断桥》等等。尚有很多可以在古筝上演奏的琴书音乐，简易而短，虽尚不具可以独立表演的程度。但是却是编创古筝新曲的丰富素材来源，不少的演奏家利用这些小曲在指法和曲调上进一步的加工改编，用联奏的形式把他们编为可以独奏的中型乐曲，如赵玉斋的《巧十三》、《牌子曲联奏》；高自成的《凤翔歌变奏曲》。《琴书唱腔曲牌联奏》等。

从琴书音乐转化过来的筝曲，大部份仍未脱离对琴书音乐的依附与伴奏性质，因此乃带有琴书音乐的优美、朴实。富叙事性的风格。至于属“八板体”的传统古曲，它们有相对独立的体系与独特的风格韵味，这些成为山东筝曲主体的乐曲，在旋律节奏上，有下列特点：

1. 经常以两小节的旋律。节奏型贯穿全曲，并显示于乐曲约开端。此一特点亦是造成这些筝曲只能刻划单一音乐形象的主要原因。

2. 旋律中的大跳特多(尤其是上、下四度的大跳)。在活泼的快板筝曲中更为明显。

传统的运指法及其特点：

(一)大指的运用

1. 大指触弦刚健有力，乐曲约旋律主要用大指奏出。而以中、食二指作为配合。

2. 由连续快速“擘托”构成的大指“摇”（或称“轮”）是大指主要运指方式之一，与浙江筝摇指的震音效果不同，亦与河南筝的摇指奏法不同。山东筝摇指时一般都是先“擘”后“托”，这是为了取其摇指中重要的第一声音质纯净而形成的习惯。“擘”由大指向内而以使用光滑的指甲背触弦，发音纯净，先托弦则音较毛。在传统的慢板筝曲中，大指无快速的“擘托”而并不存在摇指奏法。在传统快板筝曲中，摇指奏出清脆明快的音响，如珠落玉盘。《风摆翠竹》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》等曲中均有绝妙之效果。

3. 由于大指使用多，它是以灵活而方便的小关节作为活动部位。至于其它的筝派则是以手腕关节，拇指大关节为活动关节，或是与小关节结合使用。大指“花奏”指法使用很多（或称“花指”，放大指连“托”数弦构成的“下花指”为主）。在其它筝派中则用得较少。

从以上四个特点可看出，大指的技巧是山东派古筝技术的重要部分。

（二）中指的运用

在大指奏旋律时，大中两指常以“勾搭”或“大撮”，来变换音色或加强旋律的重音，中指通常不独立弹奏旋律，即使旋律在低音区，也由大指来弹奏。但是在《夜静銮铃》中，旋律则完全由中指担任，大指则不断地在旋律音的后半拍作仿真銮铃声的“花”奏，则属例外。在河南筝和广东筝等都善于利用右手大，中指盖住八度音（或筝音）余音的手法，使音乐出现明显的休止。在山东筝中没有出现过。

（三）食指的运用 食指的触弦力度最小，偶而协助大指弹奏旋律，在大、食、中三指中，食指的最少。这与此流派刚健浑厚之风格气质有关。

（四）左手按弦技术及其特点：各流派筝都以左手的“按、滑、揉、颤”（或称按、滑、吟、揉）等手法来润饰与变化音色。但是在运用这些手法时，乃由于种种细微的差别。而造成了不同韵味风格的流派。左手指法虽然繁多，实际，上都是“滑奏”与“揉弦”两种技术的变体，例如“上消音”“下滑音”、“按音”等属于“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。山东筝的滑奏使用较多，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份为活泼欢快的曲情有关。揉弦时的幅度大小、频率多少在乐曲进行中更是千变万化，表现出无穷的韵味。其它尚有左右手联合奏出的“双擘”、“双托”、“双勾”、“变抹”是山东筝具有特色的指法，不仅加强。突出了重音，而往往使流畅的旋律进行中出现棱角，出现节奏与音量的突变。

山东筝对左手的技法非常重视。有个不常用的手法叫“空”，乃左手闲置不动，只用右手弹奏。而在双手配合下，慢板筝曲着重左手的功夫，快板筝曲着重右手的技巧。沈思吟咏、富于韵味的“按、滑、揉、颤”和促弦繁响、波澜起伏的“花、刮、撮、摇”。使得慢板筝曲有古朴淡雅、内在凝重，快板筝曲有声繁激越、热情奔放的音乐风格。

在音乐风格、运指技法上，山东筝与其它流派筝的区别是明显的。由于山东筝流传地区与河南接壤，因此山东筝与其它流派筝中，以与河南筝最为接近，而统称为“北派”。

在三〇年代的北方筝坛上，出现了一首不同凡响的改编曲《渔舟唱晚》，它是立足于北派古筝的传统技法和音调基础上发展起来的高度艺术风格作品，在曲式结构上突破了六十八板传统古由约单一曲式，

经过了不同段落，表现了音乐形象的变化和发展，使用了大篇幅的音型模进手法和华彩性的段落，比之传统的六十八板的箏曲，大大的跨进一步。但是在《渔舟唱晚》中，双手弹箏尚未出现。

在五〇年代，以双手弹箏为特点的古箏新作《庆丰年》问世，山东箏出现了新的面貌。作者赵玉斋首先就对联奏的传统快板箏曲《四段锦》（包括《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《小溪流水》、《普天同庆》）进行新的处理，充份的挖掘了这些古曲中优美动人而变化多端的情趣，表现了对传统艺术的继承和发展。此后赵玉斋即以传统的山东箏技法、山东民间音调为基础，创作了以双手弹箏为特点的新作《庆丰年》。在传统的古箏中，只有浙江的武林箏广泛的运用双手弹箏的技法（如《将军令》、《灯月交辉》等），而《庆丰年》的双手弹箏却是作者受到钢琴演奏的启发，双手弹箏提供了古箏演奏多盘部音乐的可能性，丰富了表现力。所以在《庆丰年》问世后，在古箏新作中都使用了双手弹箏的表现手段，例如《丰收锣鼓》、《包楞调》等，都以山东民间音调为素材，立足于山东箏派的传统技法风格，而有所创新。

近一、二十年来由于各派间的广泛交流，乃趋向一种合流各派之长的“综合”型演奏技巧和风格，借鉴于钢琴、竖琴的多盘手法也在古箏上得到大量的运用。左手的弹奏不仅限于双手弹箏，早期的加强右手旋律盘部作用，进而演奏相对独立的伴奏盘部或副旋律盘部；右手的快速技巧得到了相当大的发展；左右手的无名指开始使用；而为了加强力度和音色的变化、扫摇、打弦、泛音等新手法也不断增加。（注：成公亮文）山东攀曲可以下表简单说明 山东箏曲 传统箏曲 山东琴曲（八板体式大板套曲）：汉宫秋月、美女思乡、莺啭黄鹤、高山流水 山东琴曲（曲牌、唱腔）：上河调、叠断桥、巧十三 创作（民间音乐为素材）：春到田间、庆丰年、丰收锣鼓、包楞调

B. 河南箏曲

河南箏的风格正如当地人的性格与语言，明朗有趣。高亢粗犷，曲目多来自民间的说唱音乐与戏曲。根据历史记载，早在明朝，一种当地的民间说唱音乐称为“河南曲子”已经产生了它的雏形。经过长期的发展。到了清朝中叶以后。这种说唱形式仅在南阳一带还保持着兴盛，乃称为“大调曲子”（或南阳鼓子）；河南曲子的另一部份，即较短小的曲牌亦不断的流传，在表演时，产生了角色的分工，不再是单纯的清唱形式，乃形成了舞台表演艺术，称之为“小调曲子”（高台曲）。也就是今天“河南曲剧”的前身。

上面所谈的大调曲子又分为“板头曲”与“牌子曲”，牌子曲是带有唱词的曲牌，分为牌子和杂调；板头曲是用乐器演奏的乐曲。早期的板头曲旋律简单，一般都依附在说唱，于开唱之前演奏。它既有前奏曲或开场曲约含意，又可作为活动手指及调整琴弦的功用。在近几年来，由于大量吸收了民间的各种音乐素材，以及演奏者的不断加工，板头曲乃脱离了对大调曲子的依附关系，而形成了艺术质量提高的纯粹器乐独奏（合奏）曲了。

板头曲约共有四五十首。其内容可分为写情与写景。写情的包括众所熟悉的历史故事或民间传说，例如《苏武思乡》、《陈杏元和番》。《陈杏元落院》。《泣颜回》等等，速度较为缓慢，多属感伤情绪；写景的则是以明朗的曲调，轻快的节奏描写大自然的多彩多姿与河山的壮丽。板头曲在演奏形式上很灵活，多数的曲子可合奏可独奏。合奏时所用的乐器有三弦、箏、琵琶、扬琴、月琴、二胡、四胡、洞箫、板、八角鼓等，以三弦、箏、琵琶为主要，其曲式结构十分严谨而工整。大多数的乐曲。其乐句与乐段割分清楚，且富对称性与规则性。正如同许多传统的民间器乐曲一样，板头曲也采用六十八板。全部乐曲在速度上可分慢、中、快三类。慢板和中板，共六十八小节，每一小节第一拍为“板”。第二拍为“眼”。快板则每拍为一“板”。因使用 2/4 拍记谱，故只有三十四小节。河南箏家曹东扶在长期的演奏过程中，不仅了解和掌握了大量的大调曲牌与板头曲目，并为它们的进一步发展作出了不少贡献。在大调曲演唱上，为了使之在唱腔、过门等方面达到统一与规范化，乃进行了加工与修改，并吸收其它

曲种的唱腔与音乐，使之更为丰富而多彩；在板头曲方面，继承了原始的音乐素材，加以大量的修订与丰富。而形成了独特的流派，其演奏除带有浓有的地方特色与丰富的技巧外，最主要的特点在于对乐曲的深刻、细腻以及鲜明的情绪变化的处理，使得其演奏更具备了较强的感染力。特别是传统的左手技巧，注意到以弦的余音来充份发挥左手揉、按、滑、颤的技巧，使乐曲的韵味无穷。在箏双手弹奏的新技巧出现后，河南箏也融入了此一特色，而成为富有地方色彩的现代创作曲。

河南箏各种指法中有部份是其它流派所没有的，或不相同的，由于这些指法的存在。造成了河南箏的独具特色，以下予以说明：

1. 摇指：由于在大调曲子的演唱中强调了字头的咬实。乃造成了摇指在音头上较为强劲的倾向。增加了乐曲约起伏感。

2. 游摇：弹奏时右手从离雁柱较近处由弱至强逐渐向岳山移动，左手则同时纵按变音边滑边颤地放回原位音。奏时两手配合要协调。音色和力度要明显的变化。这种指法是在弹奏一些较悲哀的旋律使用的。

3. 踢指：演奏时由于中指像踢腿时的动作，迅速向外弹出而得名，较勾指为强劲有力，为河南箏流派的一种特有的指法。

4. 大显音：在表现激烈的情感时常用到，颤音的幅度比一般要大，通常要超出一个小二度。

5. 小颤音：在表现极为悲倒的情绪时用到，其特点是细而密，幅度小。它是利用左臂肌肉暂时的紧张形成的抖动而产生的。弹奏后，左臂应立刻恢复松弛状态。

6. 速滑音：弹奏时左手指先将弦按至需要的音高。奏后由于按指放松而降低小二度，再滑至原音高，在极短时间内完成，此技巧突出了乐曲约河南地方风格。

7. 揉弹间奏：充份利用了弦的余音而产生的另一种效果，使乐曲的韵味更为浓郁，右手弹奏后，左手揉弦两次，后半拍时中指勾弦一次，与揉弦拍交错。

以下我们选了数首河南箏曲，并将各曲所属列一表如下：河南箏曲 大调曲子(流行于南阳) 牌子曲(带有唱词的曲牌) 板头曲(乐器演奏的曲目)(中州古曲) 小调曲子(舞器台表演艺术)(河南曲剧) 河南曲子(民间说唱音乐) 创作箏曲(以民间音乐为素材)

C. 潮州箏曲

箏在潮汕地区颇为流行。也有其独特演奏风格。清新、细腻著称的潮州细乐，就是以三弦、琵琶、攀三件弹拨乐器合奏，显其特色，与弦诗乐、笛套乐、汉乐、庙堂乐等并列而自成一格。

唐代大曲和朱元套曲遗风的潮州十大套曲和连套曲。是箏通常演奏的曲目，十大套是潮州音乐十大名曲。《锦上添花》。《月儿高》。《昭君怨》。《寒鸦戏水》等都属大套曲。大套曲有一定的规格。每曲六十八板。由头板。拷拍下三板三部份组成。头板是主曲部份，属慢板，相当于 4/4 拍子节奏；拷拍下三板是由原曲和节拍压缩而成的快板，同样六十八板，1/4 拍子节奏。演奏时先奏主曲后接拷拍、三板。拷拍、三板又可根据情绪的需要作反复，从慢到快，疏密相间，逐渐形成高潮。套曲用同一种调

的不同乐曲连奏，如轻六调的《平沙落雁》，通常又习惯与轻六调的《穿山龙》连套；重六调的《月儿高》原属大套曲，箏曲又常接重六调的《北雁思归》连套演奏。

潮州音乐之音律虽大抵承袭古代七音余绪。但其中亦多改革及特殊。最初潮州音乐盛行着一种“二四谱”，其音阶之排列为：初、二、三、四、五、六、七。后经多次改革。遂将“初”除去，而在末尾加上“八”。即成为潮州音乐之特殊音阶名：二、三、四、五、六、七、八。后因工尺谱之兴起及广传。潮州音乐特有之“二四谱”遂渐告衰微。直至目前潮州音乐原用之“二四阶名”仅留存于潮州乐曲之曲首，如：轻六(即轻三六调)、重六(即重三六调)、活五(即活三五调)，用以表明曲子之调性。

潮州音乐有着数种不同且特殊的调式，这些特殊的调式又具独特之调性，分述于下：

(一). 轻三六调 简称轻六调，意指“三、六”两个正音不变。以 6. 135 为主要音群组织。或谓似 5. 6. 123 为骨干音组合成五声音阶曲调，善于表现清亮，明快情绪。如《凤求凰》、《春月明》、《开扇窗》等。

(二). 三六调 简称重六调。“表明。三、六”两音必须加重，使其升高变化为“4、7”音阶由 5. 7. 124 为骨干音组成，或谓以 7. 245 为主要音群组织来构成旋律，擅长表现深沉、压重情绪，如《北雁思归》等。(或记为 5. *7. 12*4) 此种调式谱成之曲子，具备下列数种特色： a. 最大特色是采原来 F 大调之“降 Si 音”C 即首调之 4)，且“Mi”降低而成“ \flat Mi”(首调简谱之 7)。使之与西洋之 F 大调调式有显著之不同。 b. 此种调式多用 4、7 两音，3、6 则少用。 c. 曲子之开始及最末尾之结束音大都不在主音 Fa(即首调简谱之 1)。与轻六调相同。

(三). 活三五调 简称活五调或秋五调。意指“三、五”两音必须“活动”(活。在潮语中是指弹奏上的活指或揉音)。使其音高发生变化，产生不稳定的效果，其中以“五”音(即简谱 2)为最，它的基太音高是在 2 与 *2 之间，是一种具有六声音阶特色的调，由 5. 6. 7. 124 为骨干音组成旋律，没有 3 音，以缠绵悲侧著称。如《闺怨》、《柳青娘》等。此种调式谱成的曲子有如下的特色：

a. 在实际用音上研究，“2”音比西洋的“2”高 $1/4$ 至 $1/2$ 音，“4”音此普通潮乐用的“*4”略高。“7”音此原来潮乐的“7”略降。这种用音的不稳定性倾向是和潮州语言有密切关系。实际音阶是“5. 6. *7. 1*2*45”。

b. 活五调谱成的曲子，原则上不采用“3 音”谱曲。

c. 曲子的开始音及结束音不在主音“1”上。

(四). 反线 前面所谈约三个调。一般都以 F 调定弦。“反线”调则是它的下五度转调。反线调以 6. 1245 为骨干音，曲调轻松活泼，如《倒骑驴》、《卖杂货》等。原来是轻六调的，反线之后则变成重六调；原来是重六调。反线之后则变成轻六调。音阶组合为 55*712*4。

(五). 轻三重六调 轻三乃指“6 音”不变 重六指“3 音”升高 C 加重)为 4，其音阶排列为 5. 6. 124，音调特点介于“轻六”与“重六”之间，在戏曲里，多表现楣思、咏叹、怀念的情感它既不是反线。又不同于反线，有人归为“反线”了。音阶组合与反线相同。

(六). 曲调不载调式 潮州音乐除独特的乐器音色、特殊的音律、特别的调式与调性外，其板拍节奏之变化多端，更具一格。其借着改变节奏及拍子的手法。乃使得乐曲变化繁复而多姿。

1. 头板 亦即慢板，相当于西洋音乐之 Adagio。大部份潮州乐曲开始部委头板。由缓慢而开始。给人稳重而安祥的气氛。为 4/4 一板三眼。

2. 二板 即中板，相当于 Moderato。头板开始以后，紧接着即采二板演奏。将原来之速度稍微加快。为中速 2/4 的一板一眼。

3. 三板 即快板。相当于 Allegro。曲子用二板之速度演奏一次。或反复数次以后，紧接着演奏三板。速度又较二板为快，为快速的 1/4 有板无眼。

4. 拷拍 依照三板的速度，特别将乐句截长补短。节奏格外显明，有西洋音乐切分音的感觉。

5. 即后半拍起音。

6. 催板 即将原来的曲谱加以变化及装饰，相当于西洋音乐的 Presto，可分为七种：单催、一点一催、一点半催、二点半催、三点一催、七点一催、企上催等等。

从战国时代的秦筝谈起，在两千数百年的流传和发展过程中，虽然人们总是习惯的称为“秦筝”，但它早已打破了流行地区的界限和范围，而逐渐形成了“茫茫九派流中国”的局面。因之在真秦之声的陕西筝外，尚有“中州古调”（郑卫之音）的河南筝、“齐鲁大板”的山东筝；“轮江丝竹”的潮州筝；“澳吴古韵”的客家筝；“武林逸韵”的杭州筝（部浙江筝）；闽南地区的福建筝；内蒙草原 yatoke（蒙语）——蒙古筝以及朝鲜筝。

在这茫茫九派中国筝的行列里，也还是受着相当的地区性限制，发展是不平衡的。但对于各个流派本身来说，都具有民族民间音乐语言特点和独特的风格，都同样起着记录不发扬民族民间音乐文化历史的光辉业绩。

从潮州音乐的“二四谱”进行探索，无论是记谱法、名调系统、流传曲目、演奏法、表演形式等等……，比起流行其它地区的筝艺来说，它有着更为科学的系统；研究潮州筝艺，可以使我们溯本求源，找到民族民间音乐体系形成的脉络，它确实是“乐中筝”这丛繁花中极为约丽多姿的一朵。

潮州筝是扎根民间，家喻户晓的乐器，因为潮州筝拍和潮语方言，关系十分密切，乐曲风格特点十分鲜明。潮州人普遍热爱自己的乡土文化艺术，大概是中原文化传入百粤时就开始了；筝是由陕西传入潮汕地区的（秦王朝统一中国时期），所以时至今日，潮州人还习惯称筝为“秦筝”，甚至另造一个方言字“情筝”来。

如果从潮州筝由约调性关系和二变（fa、引）之音的运用看，也颇近似陕西地区的秦腔、迷糊。碗碗腔等戏曲音乐；尽管潮音有着自己独特的乡土风味，但这里内涵的因素，是未可忽视的；另外是潮州筝古老的传统技法，无疑是和汉、唐，甚至上溯到春秋战国时代的音乐悠关；如运指有顺逆，奏曲有摧拍；更重要的是用调全面，如六调有轻（轻六）、重（重六）之别；五调有移（移柱变调）、按（按弦变调）之累；

既有“正?、反?”之称，又有硬套、软套之名；此外，尚有流调十三腔之说。如此种种，使我们对于战国时代楚乐所用的“引商刻羽，杂以流征”的音乐术语，提供了索引发征的启示。

我们根据潮乐古谱去探索研究中华民族的音乐文献，如乐艺、乐律。乐曲、乐谱等，确实是一条有根有据的途径。因为潮音乐谱，是沟通和理解中国古今音乐的渠道和桥梁，也是研究锣鼓、弦、管乐谱的依据和旁证。

中国音乐有史以来就有以中和韶乐为依据的雅乐，和以郑卫之音为凭借的俗乐约两大系统，而这两个系统，始终是相互扭结着，尽管历史重雅轻俗的某些君臣，对于民俗音乐极尽排斥之能事，但因它深深扎根于广大民间，有着无限的生命力，所以也被历代主持正义、同情和喜爱民俗音乐的文人墨客所赏识，借着他们生花的妙笔，给以歌颂和肯定。关于这些，从汉、唐以来的诗词歌赋中找到例证，是俯拾皆是的。

我国最古老的民歌集成《诗经》是经过孔子由几千首编选为三百余篇，在春秋时代的当时。就众说纷云，所谓“桑间”“濮上”淫奔之诗……云云，而孔子则再三强调，对诗歌的理解，不可以尽往坏的方面去揣摸，故曰：“诗三百，一言以蔽之，曰，思无邪”。孔子再三告诫他的学生子夏，不要做不正派的学者。孔子是我国历史上伟大的教育家，颇重诗教，曾云：“诗可以兴，可以欢，可以群，可以怨”又云：“不学诗无以言”。孔子还掌握了为诗歌伴奏的乐器“瑟”。在当时，孔子鼓瑟是独立成家的。孔子删诗定乐时，是手弹口唱鼓瑟而歌，被诸弦歌的。后世称这谱为“弦歌之诗”，这就是古弦索谱潮州音乐原称二四谱为“弦诗”的根据。

元代熊朋来《瑟谱》。虽然用的是律吕定声，旁注工尺以为歌诗之据，也应该以弦歌之诗的“弦诗”谱看待之。除上述以“弦诗”名谱之外，在山东、河南筝曲中还有《诗篇》、《书韵》之类的乐曲，这些都可以说明流传的古筝曲和古代的“鼓瑟而歌”和“弹筝酒弦”是一脉相承的。而流传到今天的这些弦诗和乐曲，从旋律和音节来分析，也正符合古代所谓“诗言志歌咏言”的具体表现手法。虽然某些乐曲在声歌器乐化之后，有了较大的变化和发展，但它源远流长的依据，还是依稀可辨的。这样探索的目的，在于使我们对源远流长的华夏民族文化发展历史的认识，而潮州人以“弦诗”名谱，是道地的继承了传统的习惯方法。潮州音乐，从弦歌之声，过渡为被弦管的器乐之后，便在它自己的道路上逐渐发展形成了“苞群声以作主，冠众乐而为师”的艺术流派，这流派当然是源远流长，但始祖自谁，文献不足，只能用断代的办法，从我们所掌握的资料为根据开始，以上只能是付诸阙如了。潮州筝将如何述流派呢？当然要以传人传谱为依据，有史可稽的是二〇年代至三〇年代潮州揭阳人林永之先生，他负后燕京时把潮州秦筝，传授给谭步滇、史荫美、史又传授了梁在平，流传下来的乐曲有《寒鸦戏水》《锦上添花》《平沙浩惟》《粉红莲》《昭君怨》《登楼》《混江龙》《小梁州》《清平乐》等曲。这一派筝为南筝北传奠定了基础。

梁在平先生差不多都收录在他编的《拟筝谱》里了。对于林永之先生师承何人，我们是无法调查的，但他是代表潮州揭阳地区的传派，总还是当之无愧吧。因为伯是到北方传播潮州筝的先趋者，是“南筝北传”开山奠基人，他的功绩是近代中筝史上颇为重要的一页。现在正是年逾古稀的郭鹰先生，原籍浏阳人，他的古筝艺术是师承垫庄以莅先生，庄老师是一位业余爱好者，自从郭鹰先生于三〇年代中期莅沪后，便以秦筝(先是业余，五〇年代始专职独奏演员)为己任，从事潮州音乐的宣扬传播工作，使江、浙、沪、宁地区古筝艺术中的潮州筝赖以继承和发展，由于郭鹰先生学而不厌，诲人不倦的精神，许多音乐院校和演出单位的专业筝手部曾经师承郭应先生，如上音孙文妍、南艺涂永梅、项斯华、范上娥、王昌元、张燕。杨秀明等古代筝界新秀都是受过郭鹰先生筝艺指教。郭鹰先生的艺术活动历史：十三岁学习潮州音乐，习拉有弦，十六岁学弹奏琴，筝专业是从岭乡私熟老师庄以莅先生所学，二十一岁到上海谋

生，二十三岁进大舞台当职员后，才有条件定制了一架潮汕式的小型箏，自行操缦，恢复昔日所学，并参加在上海潮汕人所组织的“新潮丝竹会”的业余音乐生活。于合乐之外，经常独奏的拿手节目是潮箏名曲《寒鸦戏水》、《过江龙》、《一点金》、《平沙落雁》、《农家乐》(郭鹰曲)……等，1951年正式参加乐团，任专职独奏演员的同时，兼任音乐学院古箏教员，对支持各音乐艺术院校的箏教材建设，多是大公无私，不遗余力的。近年来又应唱片厂之邀，为他的学生张燕合乐助演潮州箏曲十一首，首题《一点红》的录音带问世。总之，郭氏离乡莅沪约五十年历程中，对于潮州秦箏的推广和发扬，既是自成流派，又不失乡音本色，不可否认，郭氏为潮州乡土文化艺术的宣传，所作的卓越贡献，在近代中国箏史上，也是屈指可数的人。

郭鹰先生是位多才多艺之士，除了精于秦箏之外，更擅长国画与剪影，确可称之为“多面手”了。

如上所述，他是潮州入流寓外地的流派的代表人物。如就潮州本地区而言，潮州箏流派的形成，为时亦不太久，不过四、五代而已，兹将潮州箏流派系统表示如下：

潮州秦箏流派系统 李嘉听 安埠二老 刘陇刘农炎一海山徐搯生一杨秀明 澄城余永鸿 澄城洪如炎 澄城李少白 澄城陈景芝 澄城陈富顺 澄城高哲睿一高百坚 阿三一 洪佩臣 郑映梅 蔡远涛 杨广泉 张汉斋 钟奎 林毛根 王泽如 洪明义 苏文贤 如表所示。以传人论。有李嘉聪、洪佩臣两大流派；以分工论，李派箏人以从事普及和业余秦箏活动者较多，而洪派箏人则从事专业工作者为多。流派有洪、李之分，传谱则基本一致，用这两句话，可以概括所有的潮州古箏艺术的。潮州箏曲源出韩江丝竹合乐，并是合乐中的领奏乐器，对所有的曲谱一律注明板拍定格数目，以为表演者共同恪守的准则，所以潮州乐人，每有参加合乐的机会，都能得心应手的进行合奏表演，确实能够发挥正性淑情，以乐会友和移风易俗的作用。

除如上系统表所述之外，当有流寓在世界各地的一个重要流派，即新加坡余娱儒乐社的组织，据陈蕾士《潮乐绝谱二四谱源流考》所载：清朝末年有业余潮乐家陈木锦……等倡议创设余娱儒乐社于新加坡市区，结果于民国元年正式宣布成立。儒乐社二词盖袭用满州本土业余乐社之名称。(曹正文)

D. 客家箏曲

客家音乐又称中州古调、汉调、广东汉乐、儒家乐，外江弦，主要流传于广东客语地区梅县、北西南部、福建西南部及东南亚华侨地区。汉调源于我国古代中原一带的音乐，南宋时期，中国河南一带的百姓为避元兵掳掠，南下迁居粤东及闽西，当地人称为“客家”，客家带来的音乐“中州古调”被当地人民的文化、语言、习俗交流渗透，形成了自己独特的风格，本世纪二十年代被称为“汉调”。

传统汉调包括有中军班音乐。庙堂音乐、舞台音乐、八音音乐和丝弦音乐五大系统。牌子繁多，曲调丰富，可谓万紫千红、绚丽多彩。这种带到广东的中原音乐与当地民间音乐的结合，经长期的演变与发展，已有数百年的历史，有下列几种：

1. 和弦索、锣鼓吹：和弦索指用头弦领奏，由月琴、琵琶。秦零勺椰胡、角胡勺三弦。笛子等合奏的丝竹乐形成；锣鼓吹是由琐呐主奏，加上苏锣、小锣、钹、碗锣、乳锣、梆子、摇板等打击乐器的吹打乐形式。头弦和苏锣是汉乐中最有特色的乐器。打击乐器一般都有严格的音高标准。

2. 清乐：只有箏、琵琶、椰胡三件乐器，俗称“三件头”。

3. 中军班：是属于民间的音乐班，旧时作为仪仗性乐队，在婚、丧、喜、庆等场合吹奏。演奏形式又分两类，一是吹奏古曲《大乐》和民间小调，曲牌有《送歌》、《嫁好郎》等等；二是琐呐咋奏广东汉剧的唱腔。

客家筝曲包括“大调”与“串调”两大类：

(一)大调：大调乐曲的曲式结构严格，每首乐曲都是六十八板，也就是“八板体”的传统乐曲。大调乐曲有的有慢板和中板两部份，有的只有慢板没有中板。中板都是由慢板减字而成。大调乐曲的慢板是一板三眼，以4/4拍子记谱。在演奏慢板时，往往要反复一遍(或多遍)，演奏的速度是慢起渐快，旋律中的加花则是由繁趣简，到慢板的第一次反复时，曲调则从4/4拍过渡到2/4拍。随着乐曲逐渐加快，经过民间特有的减字变奏手法简化了的旋律转入1/4拍子的中板。演奏中板时，一般要反复一遍或数遍，乐曲在丰富多彩的变奏中进入高潮。

有的大调乐曲只有慢板没有中板，如《玉连环》、《单点头》、《乱插花》、《出水莲》、《崖山哀》、《昭君怨》、《杜宇魂》等。这类乐曲单独演奏时，除了《乱插花》、《双飞燕》这类本身就是一板一眼脍炙中板快奏的乐曲外，都该慢速演奏。但是也可以在札向调式(同是“软弦”或者同是“硬弦”)的前提下，几首乐曲串联起来演奏。例如同是“硬弦调”的《单点头》可以接奏《玉连环》，最后以《乱插花》做中板收尾。又如同是“软弦调”的可以先奏《出水莲》，再接《崖山哀》、《昭君怨》、《杜宇魂》，最后以改字为“软弦调”的《熏风曲》中板收尾。

(二)串调：串调包括粤基汉剧的戏曲音乐和民间曲牌。串调乐曲的长短不一，长的七十余板，的十余板。串调乐曲中，凡自身有中板者，其演奏顺序和“大调”一样，也是先奏慢板，再接中板，由慢而快。没有中板的串调乐曲，基本上有以下三种演奏形式：

1. 如《过江龙》、《蕉窗夜雨》、《翡翠登潭》等乐曲，虽然自身没有中板，但也可以借着减字变奏的手法，由慢至快地演奏既有风格又有意境的完整乐曲。

2. 有的可以像“大调”乐曲般，将两首乐曲联起来演奏。例如以《百家春》接奏《浪淘》。二曲联奏后，相辅相成，很具特色。实际是以《百家春》做慢板，《浪淘沙》做中板的组合形式。

3. 其它如《博古》、《小扬州》、《小桃红》、《到春来》、《柳叶金》等乐曲都是以慢板形式单独演奏的。在客家筝曲中，无论是大调或串调，都有“硬弦”、“软弦”及“反弦”之分。

(一)硬弦：硬弦乐曲的音阶是由5. 6. 123(即六五土尺工)五个音组成。乐曲中很少出现47(凡乙)，即使出现也只是装饰性的经过音。“硬弦”乐曲的曲调大都比较明朗、欢快，如《平山乐》。《玉连环》、《乱插花》等。

(二)软弦：软弦乐曲的音阶是把“硬弦”音阶中的63C(五工)两个音升高，使6音升高至接近b7，但比b7略高(记为*7)使3音升高至接近*4，但比*4稍低(记为*4)，如此就在硬弦音阶基础上发展出一个5. -7. 12*4(六乙上尺凡)五个音的“软弦音阶”(在乐谱记谱上为了记谱简明，乃将曲谱注明“软弦”或“硬弦”，音符仍用5. 6. 123和47记谱)。软弦乐曲中虽然有时地出现63(五工)两个音，只是装饰性的经过音。软弦乐曲的曲调深沉含蓄，擅长表现哀怨、缠绵的情绪。如《杜宇魂》、《崖山哀》等。有

时几首软弦乐曲联奏，往往接《熏风曲》的中板做快板。但《熏风曲》是硬弦乐曲，兴软弦乐曲联奏时就要把原曲调中的 6 和 3 改成 7 和 4。

(三)反弦：反弦是在硬弦的基础上，把原来的曲调移高四度成五度，但它不同于转调或移调。

