

陕西筝乐中的宫调理论研究与应用

金亚迪 (河南大学艺术学院 河南开封 475001)

摘要: 该文从研究陕西筝乐的特点出发, 在深入探讨陕西筝乐中宫调理论运用的基础上, 结合长期筝艺表演和教学实践, 着重讨论了正确掌握运用中国传统调式、音阶及其相关概念对陕西筝乐表演与教学的重要意义, 提出运用中国乐理的宫调理论辅助陕西筝乐教学并促进其规范化、标准化发展的新观点。

关键词: 陕西筝乐; 宫调; 音阶

1. 陕西筝乐的特点及其历史沿革

筝, 亦称“古筝”、“秦筝”, 是春秋战国时代起源于秦地(即今陕西、甘肃、宁夏一带)的弹拨乐器。秦汉以来, 古筝艺术逐渐流传到全国各地, 并与当地戏曲、说唱和民间音乐相融汇, 形成了各种具有浓郁地方风格的筝乐流派。

古筝在秦朝时就已在宫廷演奏并广泛流传于陕西民间, 随着政治变迁和文化中心的东进南移, 古筝艺术逐渐向东南方向流传, 而历史上被称作“真秦之声”的秦筝, 至近代在秦地已基本失传。直至 20 世纪 50 年代中期, 原西安音乐专科学校开设古筝专业, 在著名秦筝理论家、教育家曹正先生“秦筝归秦”的学术观点影响下, 众多陕西筝人共同努力, 对秦筝艺术进行了大量的挖掘、整理、研究和创新工作, 秦筝艺术才得到了复兴, 重新繁荣起来, 形成了今天的陕西筝乐。今天的陕西筝乐是在向外派筝乐学习、继承、借鉴的基础上, 根据陕西地方戏曲、音乐的风格特点, 博采诸派筝乐技艺之长而形成的。

中国民族器乐的曲目, 无一不是与当地民间戏曲、说唱、民歌等保持着千丝万缕的密切联系。古都长安是周、秦、汉、唐等诸多朝代的国都, 拥有深厚的文化积淀, 孕育了丰富多彩的民间音乐艺术形式。长期以来古代秦地及其周边地区流传着丰富多彩的戏曲和民间音乐, 如西安鼓乐、眉户曲子、榆林小曲等, 均为陕西筝乐的复兴和发展提供了肥沃的土壤。

1957 年, 榆林筝家白葆金参加全国民间音乐调演和陕西省第三届民间戏曲汇演, 独奏了《掐蒜苔》、《小小船》等典型陕西筝曲; 1961 年全国古筝教材会议在西安召开, 对陕西筝乐做出了进一步的肯定。此后, 涌现出一大批经过挖掘、整理、改编后的优秀传统陕西筝曲, 如《秦桑曲》、《姜女泪》、《香山射鼓》、《三秦欢歌》、《绣金匾》等。在曹正、高自成、王省吾等著名筝家和广大陕西筝人的共同努力下, 经过半个世纪以来的深入研究和勤奋实践, 陕西筝乐已经在艺术文化特征、筝曲风格、表演范式和演奏技法等方面, 逐渐恢复了“真秦之声”的本来面貌, 受到越来越多的欢迎和赞赏。

2. 传统宫调理论及其在陕西筝乐中的运用

“宫调”是中国乐理的重要基础和传统乐学的核心内容, 历史上有有关宫调体系的大量研究考证的理论成果散见于经、史、子、志等各类古籍之中, 形成了具有典型中国艺术文化特征的音乐理论之传世瑰宝, 为我们今天继承、挖掘、整理和深入研究宫调理论打下了良好的基础。传统宫调体系实质上是中国音乐先哲们在长期丰富的音乐实践基础上提炼出来的音高结构体系, 以音阶、唱名、均、宫、调等为主要内容。

“音阶”是音高的组织形式, 中国传统音乐多采用五声音阶和七声音阶, 各种音阶均由“宫音”统领。音阶通常在八度音程范围内, 上、下行各音相同, 但也有超过八度的音阶和上、下行音不同的情况。例如陕西筝乐中的“苦音音阶”, 其 si、fa 两个音就是在上行时偏高, 而在下行时又偏低。

在宫调体系中, 构成音阶中各个不同音级的名称是“阶名”, 中国音乐中运用最多的是“宫、商、角、徵、羽”阶名系统。其中“宫、商、角、徵、羽”是五正声, 相当于数字简谱中的“1、2、3、5、6”; 此外还有 4 个常用的“偏音”, 即: 变宫、变徵、清角、清羽, 相当于数字简谱中的“7、#4、4、b7”。《国语·周语》用“大不逾宫, 细不过羽”

定义了以宫音为最低、羽音为最高的一组音级组成的宫调阶名体系。古筝就是按照“宫、商、角、徵、羽”五声音阶定音的乐器, 参照曾侯乙编钟的律名, 21 弦筝的第 6 弦为“太宫”, 第 11 弦为“宫”, 第 16 弦为“少宫”, 第 21 弦为“反宫”。

五声的确立是中国音乐理论解决的首要问题, 有关确立五声的论著首见于《管子》: “凡听徵, 如负豕, 觉惊骇; 凡听羽, 如马鸣在野; 凡听宫, 如牛鸣皋中; 凡听商, 如离群羊; 凡听角, 如雉登木。凡将起五音凡首, 先主一而三之, 四开以合九九, 以是生黄钟小素之首, 以成宫。三分而益之以一, 为百有八, 为徵。不无有三分而去其乘, 适足, 以是生商。有三分而复于其所, 以是生羽。有三分去其乘, 适足, 以是成角。”这段话用现代算式表示即为: $1-3-3-3-3=9-9=81$ (宫), $81-4/3=108$ (徵), $108-2/3=72$ (商), $72-4/3=96$ (羽), $96-2/3=64$ (角)。五音相生的顺序为 81 (宫) $\rightarrow 108$ (徵) $\rightarrow 72$ (商) $\rightarrow 96$ (羽) $\rightarrow 64$ (角), 音高排列规律为: 108 (徵) $\rightarrow 96$ (羽) $\rightarrow 81$ (宫) $\rightarrow 72$ (商) $\rightarrow 64$ (角)。

中国传统音乐理论非常重视“宫”音在五声中的地位, 认为宫是五音之主, 如一国之君。《乐记》云: “声音之道, 与政通矣。宫为君, 商为臣, 角为民, 徵为事, 羽为物”。中国音乐的音阶以五声音阶为基础, 以七声音阶为标准。各种七声音阶都以五正声为骨干, 并十分强调宫音的地位。中国音乐中的常用七声音阶主要有“古音阶”、“新音阶”、“清商音阶”等。

“古音阶”又称“正声音阶”或“雅乐音阶”, 由五正声加变徵、变宫组成, 其特点是第 4、5 级和第 7、8 级之间是半音程, 其他音级之间是全音程; “新音阶”又称“下徵音阶”或“清乐音阶”, 由五正声加清角和变宫组成, 其特点是第 3、4 级和第 7、8 级之间是半音程, 其他音级之间是全音程; “清商音阶”又称“燕乐音阶”, 由五正声加清羽、清角组成, 其特点是第 3、4 级和第 6、7 级之间是半音程, 其他音级之间是全音程。

古音阶、新音阶和清商音阶应用于陕西筝乐时都略有变化, 新音阶演变为欢音阶, 清商音阶演变为苦音阶。苦音阶中的“闰音”(↓7)较清商音阶中的 b7 偏高, 又低于自然大调中的 7 (约为 347 音分), 以两个小三度组合的音阶结构加强了乐曲的灰暗、阴柔色彩, 更易于表现低落、凄凉、哀婉、悲伤的音乐情绪; 欢音阶中多用 3 和 6 两音, 而“和音”(↑4)的音高较自然大调中的 4 为高, 7 则基本与自然大调中的 7 音高值相等, 以两个大三度组合的音阶结构赋予旋律高亢明亮的色彩; 陕西筝乐古音阶中的 #4 的音高完全与自然大调中的 #4 音高相等。

在陕西筝乐中, 雅乐音阶(古音阶)、欢音阶(新音阶)、苦音阶(清商音阶)并不是独立存在的, 而是经常交替共存。这种交替共存现象往往是出现在引子与乐曲、段落的衔接处, 能够起到丰富音乐情绪的明显作用。有些短小的乐曲甚至在乐句之间也进行音阶的交替, 以强化音乐色彩的变化。在陕西筝乐的实际演奏过程中, 音阶交替变更并不需要“移弦促柱”, 而是通过左手按压琴弦(改变其张力)来实现的。正是这些丰富的音阶、调式等音乐元素的并存和交替, 形成了陕西筝乐中以苦音为代表, 而又丰富多变的典型秦筝风格特征。

3. 陕西筝的演奏和教学实践

从20世纪50年代开始,在“秦筝归秦”的学术思想影响下,陕西筝派的专业筝人和广大秦筝爱好者根据地方戏曲秦腔、西安鼓乐、眉户、碗碗腔,以及民歌、说唱形式的道情、榆林小曲等地方戏曲音乐,在挖掘、整理、改编、提炼的基础上创作出大量的曲目,形成了今天陕西筝曲的主流。陕西筝的演奏技法也是基于长期对外派筝艺的学习、继承和借鉴,并且根据陕西地方音乐的风格特点进行改良和发展,逐步形成了以左手大指按压琴弦和右手大指关节长摇等弹奏技法为特色的陕西筝独特演奏技法。

陕西筝乐非常重视苦音的表演技法,全面继承了秦筝以“凄、苦、悲、怨”等强烈悲剧情绪,震撼欣赏者心灵的音乐特点。虽然陕西筝乐中也会出现较为欢娱轻松的“欢音”曲调,但也不过是悲愁情绪的转换需要,而无法抵消秦地音乐以“悲情”为主流的本质精神。这种悲情精神首先所反映的就是平民百姓的疾苦与悲声,是长期以来秦地人民生活经历积淀的提炼和结晶,也是一种平民意识的体现。

陕西筝乐中广泛采用古音阶、苦音阶、欢音阶等丰富的音阶、调式等音乐元素交替、变换、共存,使二变之音隐伏于旋律之内,形成了秦声音乐中以苦音阶为代表,而又丰富多变的典型风格。陕西筝乐在音调上既有大起大落、激昂慷慨的悲壮,又有如泣如诉、委婉酸楚的缠绵。在演奏技巧上,强调运用左手拇指、中指、食指频繁在4、7两音程间连续滑按和右手快速托、劈、摇等特殊技法,其旋法特征呈现为大跳接下行级进,用以大幅增加低落悲凉的演奏意境。从美学角度分析,大跳与级进相互映衬,欲抑先扬,使凄楚哀婉和慷慨悲壮很好地结合起来,进而追求达到“人筝合一”的表演境界,把苦音的“苦”味儿淋漓尽致地表现出来。

苦音、欢音以及二变之音的滑动游移是陕西筝艺的教学重点和难点。如何正确体会和掌握陕西筝乐中的这些音乐元素,并熟练运用陕西筝艺特有的弹奏技巧将其准确的传达给受众,一直是陕西筝艺教学中需要重点解决的问题。以往的筝艺传承多是采用师徒相授的方式,艺人们在艺术实践中,经过师傅的口授心传,通过大量感性认识的积累,逐渐建立有关苦音、欢音的概念,并进而掌握二变之音的性质及其游移变化的风格特色。

陕西筝乐在演奏实践中,一般并不会明确地把用调归属为“苦音”、“欢音”这些音乐概念,更不像潮州筝乐那样能够从谱面上先确定调体再演奏。如果在筝乐曲谱中又不标明二变之音的具体音高,就会造成不清楚是微降 si (↓7)、原位 si (7)、降 si (b7),或者微升 fa (↑4)、原位 fa (4)、升 fa (#4) 的现象,而给演奏者造成困惑,难以把握按压弦

的分寸,无法准确表现陕西筝乐的风格。

利用中国传统乐理中的古音阶、新音阶、清商音阶与陕西筝乐中的雅乐音阶、欢音阶、苦音阶的对应关系,能够更加标准、科学地描述陕西筝乐中核心音乐要素的基本概念,有助于习练者正确理解“苦音”、“欢音”概念,从而进一步准确把握陕西筝艺的演奏方法和表演技巧,同时也有益于筝乐教学的规范化和标准化发展。运用宫调理论以及具有具体音高和音程关系的音阶概念,结合灵活的、不确定的框架式民间艺术术语,再加上通过民间艺术调研和实践来指导筝乐演奏和教学,就容易更加准确地把握和理解陕西筝乐的风格和艺术特征。

近年来,通过函授、广播、电视、电脑、互联网,以及录音、录像等现代多媒体和超媒体手段,进行音乐艺术类的远程教学和表演、交流已经非常普遍,但古筝艺术教学大多仍然沿用师徒面授的方式进行,从少儿筝乐入门到专业筝艺培训直至大学课堂的筝乐教学,仍然以传统的口授心传为主要教学手段。陕西筝乐的教学就更是如此,其主要原因之一就在于富有地方特色的苦音、欢音概念和二变之音的游移变化等音乐元素,大多都是基于感性认识和长期表演实践积累的经验型知识和技艺,难以通过文字、音像等传播媒介进行标准化的准确记载和全面描述。运用中国传统宫调理论和调式、音阶概念,将演奏和教学实践的经验性知识纳入到更加规范、更加科学的体系中,是推进陕西筝乐教学现代化发展的重要手段,值得我们继续进行深入研究和探讨。

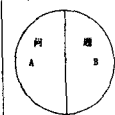
参考文献:

- [1] 廖辅叔.《中国古代音乐简史》,北京:人民音乐出版社,1964年3月
- [2] 杜亚雄,秦德祥.《中国乐理》,上海:上海音乐学院出版社,2007年1月
- [3] 曲云,李萌.《陕西筝曲》,北京:人民音乐出版社,1999年12月
- [4] 邱大成.《筝艺指南》,北京:华乐出版社,2000年10月
- [5] 王正强.《秦腔音乐欣赏漫谈》,北京:人民音乐出版社

金亚迪:河南大学艺术学院教师,天津音乐学院古筝专业2005级硕士研究生,从事古筝教学与艺术研究工作。

(上接第214页)

的关键。说得更详细一些,就是随园诗话中存在有辩证关系的诗论,它不全等同于辩证的阐释诗论。我们可以用两个几何图形来表示:



,这是辩证看问题,当然,并不局限于A、B两个方面。



,这是随园诗话采用的更多的一种方法,即在某个诗论A

之外,往往与它的对立面提出对立面B以补A诗论之缺陷。由第一种方法到第二种方法虽然只是个简单的转换,但是随园诗话正是在后一个层面运用的辩证法,使它超越了某些问题的局限,在前人已有论述的基础上更有开拓,我想,这也是随园诗话具有自己理论特点的原因之一。

当然,本文无意论述人的思维方法的改变给理论创作带来的影响。

就随园诗话而言,这些诗论的辩证关系无疑使诗话在散漫的行笔之中有着潜在的严密的联系。不但如此,正如在论文中笔者始终强调的一样,随园诗话诗论的辩证性更为它的理论价值作出了有力的贡献。

参考文献:

- [1] 郭绍虞.《清诗话》前言,丁福保《清诗话》[M].上海:上海古籍出版社,1963年.
- [2] 王英志.《袁枚〈随园诗话〉述评》,井冈山师范学院学报(哲学社会科学)第三期,第9—15页.
- [3] 袁枚.《随园诗话》.