

一流九派 异趣同工

——三首民间筝曲《高山流水》源流、结构、风格及演奏技法的比较

张 珊

古往今来,“高山流水结知音”的故事,已为人们传为美谈。琴曲《高山流水》则成为我国古琴文献的代表作。

古筝与古琴同为华夏民族历史悠久的传统卧式弹拨乐器,二者在乐器形制、左右手演奏技法上有若干相通之处。在长期的封建社会里,与古琴音乐主要在文人中流传不同,古筝艺术则更多在民间得到保存和发展。其中,以河南、山东、广东、浙江等地民间流传的筝曲最有代表性,形成中国筝乐传统各具特征的风格流派。

一个有趣但并非偶然的現象是,在这些不同风格流派的丰富曲目中,有三首同名为《高山流水》的筝曲,即河南曲子板头曲《高山流水》(曹东扶订谱)、

山东“碰八板”筝曲《高山流水》(黎连俊传谱、赵玉斋整理、曹正记谱)和浙江武林逸韵《高山流水》。这三首“高山流水”的筝曲与同名古琴曲《高山流水》有什么联系?它们的真正源流何在?它们之间有什么异同?透过这三首曲子能观察到我国民间筝乐主要流派的某些风格特征吗?这些问题便是本文探讨的主要内容。

河南筝曲《高山流水》

河南筝曲《高山流水》属河南曲子板头曲。河南曲子是流行于中州大地的一种说唱音乐,由二胡(当地人称“二嗡”)或京胡,加上古筝、琵琶、三弦等乐器伴奏,另有一人执板击拍。在演唱者未开嗓之前,通

这些完全相同的音程有大二度(5个)、小三度(1个)、大三度(3个)、纯四度(1个)、增四度(1个)、纯五度(1个)、增五度(同小六度1个)、大六度(1个)、八度(1个)。虽然这些与十二平均律音分数完全相同的音分别出现在不同的骨笛上,但它已经说明了在距今七千八百多年以前的音乐生活中,贾湖人对自已制造的骨笛已经有了音与音之间距离差别的基本概念,虽然它没有形成固定的系统,但是它已经具备了十二平均律的某些因素。

这些音程关系,经过了七、八千年甚至上万年的音乐艺术实践,直至明代乐律学家朱载堉在计算和理论上加以科学化地总结,才使人们对十二平均律有了新的认识。朱载堉所处的明代是一个封建社会,它的研究成果不但没有被统治者所采纳,反而成了邪说,这不能不使人痛心。因此,中国人虽然最先发明了十二平均律,但是,全面运用十二平均律到音乐实践中,只是近百年以来的事。

本文通过对汝州市山寨骨笛的测音研究和对贾湖出土骨笛音距的对比分析,说明山寨十孔骨

笛很可能是为找到一个制作骨笛统一音高的标准器,即我们今天所说的律管,如若没有贾湖骨笛一千多年的艺术实践,就不可能产生山寨十孔骨笛,因此我们说,汝州山寨十孔骨笛与舞阳贾湖骨笛是一脉相承的,汝州山寨十孔骨笛继承了贾湖骨笛的成果,使山寨人对音与音乐的认识得到进一步的提高。极为可惜的是,汝州山寨十孔骨笛因多种原因未能完整地保存下来,给我们今天的测音工作留下了极大的困难。我们今天得到的数据是极不完整的。尤其是骨管下部的音还会因骨笛严重受损而产生一定的误差,如若能有考古专家和音乐学者合作,对山寨骨笛进行科学复制,恢复其原始面貌,我们将会更加准确地揭开七千年前山寨人对音乐认识的水平 and 制作十孔骨笛的目的,来弥补世界音乐史上的一段空白,对系统地研究世界音乐的发展规律做出我们这一代人的应有贡献。

作者单位:萧兴华,中国艺术研究院音乐研究所
张居中、王昌燧,中国科技大学

常由上述4种乐器独奏或合奏,故称“板头曲”。后经民间艺术家们长期的演奏及不断加工、丰富,这些板头曲逐渐脱离曲子的演唱,衍变为具有独立意义的器乐曲。

现存的河南曲子板头曲都属于我国民间广泛流传的器乐曲牌《老六板》(或《老八板》)的曲体类型,它的结构基本上是 $\frac{2}{4}$ 拍子(“快板”、“中板”)68小节或 $\frac{4}{4}$ 拍子(“慢板”)34小节(有时可能会增减一、二小节),八个乐句之间体现出起承转合的完整组合关系。其主题旋律基本上都是《老六板》(或《老八板》)的变体。这一特点,已有文章^①进行过详细比较和深入分析,本文不重述。

笔者根据河南筝曲《高山流水》曲谱,将其曲体结构做如下归理:

句 式	a a'	b c b' d	d' e	a a'	尾补
小节数	8+8	8+8+8+8	12+8	8+8	3
句尾落音	商 徵	商 徵 商 商	宫 宫	商 徵	徵
结构功能	起	承	转	合	

为了说明河南筝曲《高山流水》与“六板体”(或“八板体”)的变体关系,现将《老六板》及《弦索备考》中《八板》的曲体结构图式^②引列如后:



通过比较我们看到,河南筝曲《高山流水》的骨干音调与《老六板》和《老八板》基本相同。《老六板》和《老八板》原型每句4小节,河南筝曲《高山流水》每句8小节,是在《老六板》和《老八板》原型旋律骨干音的基础上加上若干“花音”形成的,这是民族器乐曲最常见的“加花变奏”手法的生动体现,也是民间艺术家们顺应古筝这一华彩乐器左右手流畅的指法所进行的创造,是在经年累月不断重复演奏时逐渐积累、完善的结果。由于旋律的加花变繁,小节数相应地按比例成倍增多便是自然的了。

由此可以得出结论:河南筝曲《高山流水》从句式结构到旋律音调,都是我国民间器乐曲“八板体”(《老六板》和《老八板》)的变体,它综合了《老六板》

老六板

句 式	a a'	b c	d e	a'
小节数	4+4	4+4	6+4	4
句尾落音	商 徵	商 徵	宫 宫	徵
结构功能	起	承	转	合

八 板

a a'	b c	d e	f e'
4+4	4+4	6+4	4+4
宫 徵	商 徵	宫 宫	宫 宫
(商)			
起	承	转	合

将河南筝曲《高山流水》与“六板体”和“八板体”结构模式相比较,在下列各点上是一致的:

1. “起”的部位两句间落音不同,形成上下句呼应的变化重复关系。
2. “合”的部位两句与曲首第一、二句之间为再现关系。
3. “转”的部位小节数扩展,由每句8小节扩展为12小节(或4小节扩为6小节)。

除结构外,河南筝曲《高山流水》的旋律与《老六板》《老八板》也有极为密切的关系,下面是它们首句旋律音调的比较:

的再现因素和《老八板》的完整结构,实际上是在《老八板》曲的基础上依照《老六板》的传统结构模式再现首部第一、二“板”(句)而成。

至于《高山流水》的标题,无论是透过音响聆听,还是通过乐谱分析,河南筝曲《高山流水》与现存的古琴曲《高山》^③、《流水》^④在音乐材料和结构上区别明显,曲调、句式、段落和篇幅均相去甚远,不存在曲种家族直系或近亲的传承关系,非同源流。但这并不排除此筝曲对“高山”、“流水”意象的表现,乐曲首尾部的平稳、开阔,与中部的奔放、激荡形成对比,尤其是左手连续上下行“拂”、“划”技巧的运用,与“高山”、“流水”的标题涵义十分贴近。更重要的是,河南筝曲《高山流水》主要传布于南阳地区,是艺人们初

次见面时必定要先弹奏的曲目，意在借用和引申古代伯牙、子期因“高山流水”结为知音的典故，初次相见便互相将对方尊为知音，在当地具有某种礼仪的特定含义。因此我们又不能因箏曲和琴曲同名异曲而将其视为风马牛不相及的遗音。

山东箏曲《高山流水》

流行于山东菏泽地区郓城、鄄城一带的民间箏曲《高山流水》，是一部套曲。它包括《琴韵》《风摆翠竹》《夜静鸾铃》《书韵》四首小曲，每首小曲虽具有一定的独立性，但更多是以集曲形式依次串联起来演奏。

从结构形式上看，这四首曲子都是标准的“八板体”——每首曲子都由8个乐句组成，每句为 $\frac{2}{4}$ 拍子的4小节，其中第5乐句（“转”的部位）常要多出2小节，故全曲共34小节68拍（板）。当地民间艺人将这类结构样式的乐曲（不问标题如何）统称为“六八板”。这些传统箏曲过去皆用工尺谱记载，每一乐句竖写一直行，一行为一板，句首以板数记之，与“八板体”完全吻合。

现以第四曲《书韵》为例，其结构为：

句式	a	a'	b	c	d	e	f	e'	(8板)
小节数	4	4	4	4	6	4	4	4	(34小节)
句尾落音	宫	徵	商	徵	宫	宫	宫	宫	——与《八板》
结构功能	起		承		转		合		落音完全相同

我们看到，山东箏曲《高山流水》的四首小曲，无论在板数、增板部位、小节数，还是句式的结构功能诸方面，与上文曾引述过的传统器乐曲《八板》极为一致，在结构上是规整的“八板体”，无疑是《老六板》（或《老八板》）的家族成员。断定了这一点，那么，得出山东箏曲《高山流水》与河南箏曲《高山流水》在源流上有直接关系的结论便是顺理成章的了。

与河南民间箏曲多由河南曲子板头曲脱胎而来的衍生途径相同，山东民间箏曲主要在山东琴曲、琴书唱腔曲牌及部分民间小调中生成，也从丝弦合奏中脱胎。山东琴书的主要伴奏乐器最初为扬琴，大约在清末民初，艺人们将古筝加入到琴书的伴奏中^⑤。“山东琴曲”为流行于郓城、鄄城等地的民间器乐乐种，由箏、扬琴、琵琶、胡琴等乐器合奏。因为箏是这一乐种中的主奏乐器，故山东琴曲也叫山东箏曲^⑥。

“碰八板”是山东琴曲中一种主要的丝弦合奏形式，这种民间合奏的组合极富特点：四种乐器同时在一起演奏的曲名、曲调不相同，但乐曲的板数（长度）、调式、曲调骨干音和句尾落音一致，同为“八板体”结构，合奏起来，往往在强拍和句尾的同音上“碰”在一道，其余部分形成丰富的支声复调。这种同中有异、时同时异的声部关系，造成民间音乐无比的生动性和乐趣。“碰八板”常为联曲演奏，由慢转快。《高山流水》的四首小曲就是用作联奏中“压轴”的快板。当进入这个部位时，其余三件乐器4次反复各自的同一曲目，唯有古筝顺序演奏四首小曲，由此带来整个合奏音响的变化，可见古筝在“碰八板”中的突出地位。

鉴于古筝在“碰八板”中的重要性（当地有“无箏不成乐”之说），许多山东琴书音乐的前奏曲和间奏曲（如【天下同】、【过街牌】、【降香牌】等器乐曲牌）、琴书唱腔（如【凤阳歌】、【叠断桥】、【双叠翠】等唱腔曲牌）便在日积月累的反复演奏中，逐渐演变为单独演奏的古箏民间传统乐曲，其音调与包括山东琴书在内的民间音乐有着千丝万缕的联系。山东箏曲《高山流水》的四首小曲自不例外。

下面将摘引的山东琴书《梁祝下山》（简称《梁》）开始处过门音调片断^⑦，与《高山流水》（简称《高》）第一首小曲《琴韵》的开头做一并列比较：



如果我们细心体味，便不难看出它们的音调基本上一致，都与山东方言的语言音调有血缘关系。

关于采用《高山流水》曲名的原因，大致与河南箏曲《高山流水》相类似。一是礼仪的需要，山东箏曲

《高山流水》亦是民间箏友相聚时必奏的一支套曲，藉伯牙、子期的故事尊同行为知音，正是民间艺术家们“以乐会友”高尚境界的体现。其二是“高山流水”标题的意象具有较宽泛的适应性：沉稳、持重与挺拔、峥嵘相关，奔放、激越与浩浩、滔滔相联，都能引起“高山流水”的联想。更由于古箏擅长于抑扬顿挫与密集华彩音型的演奏，刚柔相济、铿锵深沉，容易与“高山流水”的自然形象吻合。从这两点看来，此套曲冠以《高山流水》的标题是有一定根据的，并不完全像某些版本的乐曲注释断然所说：“标题的含义与各曲内容并无关系”^③。

当然，从音乐表现的另一个角度看，四个与“高山流水”大标题无直接关系的小标题与各自的音乐表现分别对号，倒也贴切：《琴韵》徐缓庄重，音调多用级进，所采用的“按滑”指法与古琴的吟、猱、滑指接近，较好地模拟出古琴的声韵。《风摆翠竹》音调活泼，轻巧流利，右手大指的快速“劈托”及“花指”奏法，描绘出翠竹迎风摇曳的生动形态。《夜静銮铃》突

出运用“勾搭”技巧，强拍上的低音旋律与弱拍由高至低的快速划奏相配合，加上连续切分节奏的强调，使旋律线起伏波动，乐音清脆。《书韵》旋律多在接近男声的中低音区，在右手拇指、食指采用“小勾搭”技巧的同时，左手大二度与小三度的按滑音与邻弦所奏出的同度音交混，模仿古人读书时吟诵之声。这些形象都极为生动，是在流畅的音乐中自然显露的，从中我们不难看到民间古箏艺术家们植根于民族文化沃土的创造。

浙江箏曲《高山流水》

另一首标题为《高山流水》的箏曲，是浙江武林箏派的代表性曲目，在浙江箏曲中占有重要地位，是浙江箏人传授传统箏艺的必选之曲。

从此曲的谱面和音响看，浙江箏曲《高山流水》不仅与同名古琴曲相去甚远，与同名河南箏曲、山东箏曲也有许多不同之处。它的结构可以分析如下：

段落层次	A	B	C	D	尾声
句式	a b	c d	e f	e' g	
小节数	(2+4)(3+3)	(2+3)(2+2)	(2+2)(2+3)	(1+3)(2+2)	(3+2)
句尾落音	羽 宫	宫 商	宫 徵	宫 徵	徵

(反复未计)

这一结构图式表明，此曲由八句连带尾声组成，每一句内部又可分出成双的上下乐节，对称呼应，这种结构框架明显带有“八板体”的印记，在大的句式结构方面，应归属民间音乐“八板体”的范畴。但它在一定程度上又突破了“八板体”方整的小节数和句尾

落音的规律，自成一曲。

这首箏曲曲调平和、雅致，透出江南民间音乐细腻、委婉的韵律。试将此曲首部与江南民歌《茉莉花》对照如下：

浙江箏曲《高山流水》

江南民歌《茉莉花》

好 一 朵 茉 莉 花

对照的结果，虽然不能因二者相似就得出浙江箏曲《高山流水》源于《茉莉花》的结论，但至少说明浙江箏曲与江南民间音乐的亲缘关系。

浙江箏乐源远流长，据传在东晋时期箏已从关中和中原传入建康（南京）^④了。在其后漫长的岁月里，浙江箏乐同江南其它形式的民间音乐交融在一

起，逐渐形成自己的流派风格。就其曲目来看，它与江南丝竹和古谱《弦索备考》（1814年抄本）有十分密切的关系。如江南丝竹中的《云庆》《四合如意》及《弦索备考》中的《月儿高》《将军令》《海青拿天鹅》等曲名，浙江箏曲与之共有。从演奏手法的特点来看，它又与杭州本地流行的一种说唱艺术——“滩簧”有深

厚关系。箏是杭州滩簧主要伴奏乐器之一,在对唱腔的加花变奏中,艺人们形成了右手大、中、食指快速配合的“四点”奏法(即勾、托、抹、托的快速组合),成为杭州箏曲演奏上的一大特色。

现在作为教学及演奏曲目广为流传的浙江箏曲《高山流水》有两个版本。第一个版本(王巽之根据桐庐地区笛曲移植,娄树华演奏、订正谱)较多保存了民间箏曲朴拙、素雅的风貌,以清弹为主,尽量避免习惯性的即兴加花。全曲8个大乐句加尾声,此谱更接近于民间音乐的原貌。第二个版本(王巽之传谱,项斯华演奏谱)明显是在第一个版本基础上,做了较多的艺术处理,更充分地发挥了古筝丰富的左右手弹奏技巧,音乐更为生动、流畅,形象更加鲜明。

关于《高山流水》的标题,限于历史资料的散佚及关键传承人的辞世,我们很难考证它确切的来由。但与河南、山东同名箏曲类似,浙江民间箏曲《高山流水》亦是同行相聚、以乐会友的重要曲目,更是一首意蕴高雅之作。传谱者强调:“此曲以清弹为主,切忌繁闹手法,盖重在抒情述志,非徒以模拟自然景物取胜也”^⑩。这表明“高山流水”超凡脱俗的境界,得到民间艺术家们广泛的认同。

三首民间箏曲的同与异

上面分述了三个不同地区的同名民间箏曲《高山流水》的源流、曲体结构及音乐表现等方面的情况,可以看到,它们在许多方面既有共性,又存在着一定的差异。

归纳起来,它们之间的共性主要表现为:

1. 皆由各地的民间说唱及丝弦乐中脱胎而来——河南曲子、山东琴曲、琴书、杭州滩簧、江南丝竹等,是它们各自的“艺术母体”。艺人们相聚,为唱腔伴奏时,古筝是这些曲艺品种的主要伴奏乐器,脱离唱腔即为丝弦合奏。古筝在其中扮演着双重角色,与其它伴奏乐器组合在一道,是不同丝弦乐(如“板头曲”、“碰八板”、“江南丝竹”)中一个重要的、相对完整的声部(山东“碰八板”就有“无箏不成乐”之说),单独演奏即为箏曲。这种伴奏——小型合奏——独奏的演化及形式的转换,经历了长期实践、往复交叠、相对定型又不断展衍、丰富的过程。时至今日,民族箏乐的传统仍在继续延伸。这三个不同地区的同名箏曲之所以呈现出不同的形态,最主要的原因是由于它们都明显地带有不同地区民间的印记,同时又受到相近似的

形式演化过程的制约,就在这种天然的印记和制约中体现或形成它们各自的风貌。

2. 这三首箏曲的曲体结构,都属于“八板体”或由“八板体”派生。民间器乐曲《老八板》(或《老六板》)在各地流传的过程中产生了许多变体,曲目多有变异,如《大八板》《十六板》《中花六板》《八板头》《八板尾》《慢八板》《慢花六》《中花六》《八谱》等等,尽管如此不同,但它们在句式组合的基本形态上是一致的。主要体现为:上下句对仗呼应(“句句双”),首句的重复及起承转合的呈示、展开、收拢过程,“转”板的扩充以及句尾落音的徵调式或宫调式色彩。这些特点,在本文分析的三首同名箏曲(其中浙江箏曲有两个版本)《高山流水》中都全部或不同程度地有所体现,生动地印证了我国民间“八板体”器乐曲“句句双、天下同”的基本结构规律。

通过前面部分的分析我们还看到,越是与丝弦合奏关系密切,从丝弦合奏中脱胎越晚的民间箏曲,与“八板体”的原型就越是近似,甚至基本板数(68板)都完全一致(如山东箏曲《高山流水》)。而较早从丝弦合奏中分离,较多经过民间古筝艺人加工,更接近于舞台表演或教学传播的民间箏曲,则与“八板体”原型差别较大(如浙江箏曲《高山流水》)。这一演变的特点,在一定程度上是由于民间器乐合奏表演形式的即兴性决定的。其创演的自由组合方式与专业创作的小合奏曲不同,无须统一的总谱及指挥,势必须要一个大体一致的格式和相近的句尾落音,同起同收、同中有异、大同小异,体现了民间音乐稳固继承与丰富变异相结合的优秀传统。

3. “高山流水”标题写意性与写实性的统一。这几首民间箏曲都以“高山流水”为标题并不是偶然的,它首先体现了民间艺术家们对高尚的艺术境界和高洁的道德情操的景仰和追求。在音乐活动中寻觅志同道合的知音,以乐会友、以乐传神、以乐述志、摒弃花哨浮华的修饰,音乐朴素淡雅、讲究韵味、寓意高远。

同时,“高山流水”也含有一定的写实成分。标题本身所具有的对比形象,易于引发人们的联想,加上古筝丰富多样的演奏技巧所具有的宽广表现力,既有深沉的吟哦,又有激荡的拂划,高山之巍在嗟叹中耸立,流水之畅在涛声中涌荡。声情并茂,相得益彰。

另外一面,这三首同名箏曲之间的差异客观存

在,主要体现在以下三点:

1. 曲调上的差异。三首筝曲的音调各具特色,有明显的区别。如果我们以《老六板》音调为原型来衡量,河南筝曲《高山流水》的曲调与之最为近似,其次是山东筝曲,差别较大的是浙江筝曲。三首筝曲中,河南筝曲与山东筝曲之间的差别又小于河南、山东筝曲与浙江筝曲之间的差别。

形成这种差异的原因,从历史文化的角度观察,富庶的江南苏杭,是我国封建社会城市文化比较发达的地区,七八百年前的南宋时期曾为都城。加之地处华东沿海,交通的便利,商业集市的繁华,造成市井文化的开放意识,成为近现代以上海为代表的“南派”都市文化的一个重要支系。在这种文化土壤和社会环境中保存和发展起来的浙江筝曲,不可能不受到求新求变社会时尚的影响。于是,浙江武林筝曲与主要流传于农村和城镇的河南、山东筝曲在音调、句式、风格、意蕴等方面有所不同,便是自然的了。

从地域文化的角度观察,河南曲子——山东琴书、琴曲——杭州滩簧(及江南丝竹),它们的曲调分别与各自地区民间音乐音调有密切的关系。这三个地区的民间音乐分属中原、齐鲁、吴越三个不同的文化区^①。在地理位置、地貌、气候、生产生活方式、交通、历史文化传统、民族、宗教、语言等诸多因素的共同作用下,音乐风格和气质呈现出不同的特点。其中,河南、山东地理位置毗邻,同属北方语系,加之黄河连贯,所以河南筝曲与山东筝曲在结构和风格上较为接近,而它们与浙江筝曲之间的差别就比较明显。

此外,作为近现代浙江筝派主要传承人的王巽之先生,出身于城市知识分子家庭,自幼接受传统文化的熏陶,四处寻师访友学习民族乐器演奏,尤擅演奏古筝、三弦、洞箫,解放前即在杭州和上海国乐界极负盛名。他还曾在旧政府财界和商界任职,交游甚广,眼界开阔。1956年被聘为上海音乐学院(当时称“中央音乐学院华东分院”)古筝和三弦专业教师后,又注重借鉴、吸收其它乐器和不同筝乐流派的演奏技法^②。因此,经他移植、整理、改编的筝曲,在结构形式和表现技巧等方面,相对于河南、山东民间筝曲而言,便有了较大的拓展,含有一定的创作成分。这一点,在王巽之传谱、项斯华演奏的另一版本的《高山流水》古筝独奏中体现得更为鲜明。

上述历史文化传统、民间音乐色彩区别及筝乐

流派主要传承人的经历等,便是形成三首不同地域同名筝曲音调和风格差异的主要原因。

2. 结构上的差异。仍以《老六板》流行谱和《老八板》原型为坐标衡量,山东“碰八板”筝曲《高山流水》所含有的四支小曲与之最为相似,其句数、板数(拍数)、增板位置和句尾落音基本与《老八板》相同,是典型的“八板体”结构。其次是河南板头曲《高山流水》,在结构上兼有《老六板》同头合尾的再现因素和《老八板》的完整句式,是对原体基础的综合继承与更新。差别较大的是浙江筝曲《高山流水》,除句式结构的大框架外,在句尾落音和板数上对“八板体”有较多突破。三首筝曲具体结构情况,前面已经分别阐述,结构上差异的形成与民间音乐流传的环境、保存的状态、古筝独奏与母体(说唱、丝弦合奏)关系的疏密,以及主要传承人的文化背景和社会角色等状况有直接的关系,此不赘言。

3. 除了结构和旋律之外,演奏技法也是体现筝曲风格差异的一个重要因素。不同风格流派的传承人对演奏技巧与风格表现的关系历来十分重视,从不同角度总结出“以韵补声”的基本规律,得到筝乐界的广泛认同。这三首同名筝曲分属不同的流派系统,音乐韵律和风格上的细致差异,往往是通过不同演奏技法的运用或相同演奏技法的不同处理体现出来的。

如摇指的运用:河南筝曲《高山流水》的摇指多采用“大摇”,以腕部为运动轴心,力度较强,在连贯的发音中带有有一个强劲的音头。这种奏法与河南地方戏曲和说唱中强调把字头咬实有关,性格刚劲豪放,泼辣粗犷,具有明显的阳刚气质,恰好体现出河南筝曲“奋逸响”的传统风格特点。同名山东筝曲中的摇指,以右手拇指小关节运动为轴心,先“劈”后“托”,发音清脆,节奏细密、均匀,这一技术在第二曲《风摆翠竹》中得到集中体现。浙江筝曲《高山流水》第一个版本,十分强调保持民间朴拙、素雅的风格,以清弹为主,很少使用“密摇”、“花指”等手法。第二版本由于王巽之先生亲传,根据曲名作了较多发展,其第一部分《高山》,慢速、开阔,曲中摇指的运用除以腕部运动为支点外,还加有小臂动作的配合,密度增大,这一点不仅与山东筝曲区别明显,与河南筝曲也有分寸感的不同。

左手按弦的吟、揉、滑奏和颤音技法,三首筝曲各有特点。河南筝曲中使用的大颤音,使本位音的变

化幅度较一般颤音大,通常超过一个小二度。还有一种“速按音”,弹奏时要求左手先将弦按至比本位音高或低的小二度,然后快速滑向本音。这是以曹东扶先生为代表的河南筝派一种带有特色的技巧,对突出河南民间音乐诙谐生动的风格有重要的点染作用。另外,乐曲中的上下滑音要求棱角分明、干净利落,乐谱上未加有吟、揉记号之处不可随意装饰。山东筝曲左手的吟揉按滑技巧主要体现在上、下滑音和重按音上,在滑奏时,上滑音多于下滑音,且上滑速度较快,重按音通常带有大颤。浙江筝曲滑音和颤音的应用相对较少,以保持其素雅、清淡的格调。它的按滑常与其它技法同时混用,“大撮”即是其中最主要、最能显示浙江筝派特点的技巧。“大撮”用来演奏八度双音,弹奏者根据自身的手指长短和弹奏习惯,或用中指,或无名指弹奏其中的低音,另两个高音则用大指的“连托”带按滑奏出。这一手法正是浙派《高山流水》与众不同的独到之处,弹奏时要注意“大撮”发音的结实饱满(用以表现“高山”的巍峨),左手按滑音要圆滑准确。

划弦是古筝常见的演奏技法,在这三首同名乐曲中使用亦各具特点:河南筝曲在表现“流水”的奔腾泻时,破例地在传统乐曲中采用左手弹奏低音及大幅度划弦,对壮大音乐气势起了很好的作用。山东筝曲的划弦主要表现为“花指”,尤其在第三曲《夜静銮铃》中,大指在后半拍频繁使用“花指”,模拟具有流水般清脆音色的銮铃声,轻巧而不张狂。浙江筝曲《高山流水》第二版本后半部分表现“流水”的形态,采用按滑与上、下行刮奏相结合,显得十分流畅。此时要求刮奏应将隐含于华彩中的旋律线条突出,食指的双抹和左手的上滑音要圆润连贯,两手配合灵敏。

此外,一些特有的演奏技术,对风格的表现有直接的联系。如河南筝曲《高山流水》所采用的左右手揉弦间奏技法——在右手弹奏后,左手按弦两次,后半拍中指勾弦一次,与揉弦相交错。由于充分利用了筝弦震动的余音而获得特殊的效果,使河南筝曲的

韵味更为浓郁,风格更加鲜明。

古筝,是华夏民族最具代表性的传统乐器之一,数千年来,筝乐传统深深蕴含于民间,随着时代与社会生活的变迁不断丰富与发展。在地域环境和历史文化传统源流等诸多因素的共同作用以及历代弹筝人的传承和创造下,不同流传地区的传统筝曲呈现出不同的风格色彩,逐渐形成了有一定艺术影响力的风格流派。本文选取的三首同名《高山流水》筝曲,便是这种传承、创造的生动体现。

注释:

- ① 叶 栋《民族器乐的体裁与形式》第10章,上海音乐出版社,1983年2月第一版,第139—150页。
- ② 转引自叶栋《民族器乐的体裁与形式》第143—145页。
- ③ 见《琴学入门》,姚丙炎演奏,许健记谱,载人民音乐出版社1993年版《古琴曲集》第二集。
- ④ 见《百瓶斋琴谱》,张孔山传谱,顾梅羹演奏,许健记谱,出版同上。
- ⑤ 成公亮《山东派古筝艺术》,载《中国古筝名曲荟萃》,上海音乐出版社1993年11月版,第261—270页。
- ⑥ 《中国音乐词典》,人民音乐出版社1984年10月版,第338页。
- ⑦ 于林肯《曲艺音乐概论》,人民音乐出版社1993年7月第一版,第177页。
- ⑧ 见《中国古筝名曲荟萃》第3页。
- ⑨ 吴赣伯、项斯华《中国筝乐的源流与风格》,载《中国古筝名曲荟萃》第256—260页。
- ⑩ 北京乐器学会·朝阳96中国古筝艺术节组委会编印《古筝曲集》(内部交流资料)第29—30页。
- ⑪ 乔建中《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版,第271页。
- ⑫ 孙文妍《执著追求,刻意创新——浙江古筝家王巽之》,载向延生主编《中国近现代音乐家传》第一卷,春风文艺出版社1994年第一版,第354—360页。

作者单位:中央民族大学音乐系

人民音乐出版社新版教程类图书

《跟名师学钢琴》 吴 元著 A5开 4.80元
 《小提琴教学》(修订版) 赵惟俭著 A5开 12.60元
 《口琴重奏合奏曲集》(续编) 元景兰、缪裴言、齐鸣远编配
 16开 8.30元
 《吉他弹唱初级乐理与技法》 李燕阳著 16开 16.80元

《成年人学习钢琴之路——钢琴演奏基础知识及技巧训练》
 张式谷编著 8开 28.60元
 《成年人学习钢琴之路——外国钢琴曲精选》
 张式谷编著 8开 27.80元
 《琵琶教程》 孙丽伟编著 A4开 36.80元