

山东派古筝艺术

成公亮

筝是我国古老的弹拨乐器，早在两千多年前的战国时代，便流传在秦国一带了。筝在我国长期的流传中，形成了许多不同地区、不同风格的流派。如河南筝、山东筝、广东筝、福建筝、浙江(武林)筝、蒙古筝、朝鲜筝(伽倻琴)等。

山东筝以它丰富的曲目、刚劲内在的音乐气质和朴实流畅富于抒情性而在全国享有盛名，是在全国流传最广和影响最大的流派之一。

传统的山东派古筝主要流传在鲁西南的菏泽地区和鲁西的聊城地区，特别是菏泽地区的郓城、鄄城一带，弹筝风气至今不衰。筝的演奏，常与山东琴书的演唱活动结合在一起，弹筝的人几乎没有不会唱琴书的。

山东筝具有古朴典雅、风格别致、艺术水平相当高的传统古曲。这些古曲的历史是很久远的，但我们现在还只能知道距今百年多的传艺历史。据老一辈的古筝演奏家赵玉斋、高自成等人的回忆，清末文人黎邦荣是现知最早的一位山东筝传人。他是郓城县黎同庄人，教书为生，擅长于筝、洋琴等多种乐器及琴书演唱。据说，他的技艺、乐谱授自一位不传名的僧人，此外还有传自黄河北面或传自一运粮船的不同说法。

继黎邦荣之后，又出现过张为泰、张念胜、黎连俊、黄怀德等不少出色的演奏家，还有在解放后曾去艺术院校任教的金灼南先生、张为昭先生，可惜他们都未能留下完整的录音而先后故去了。

至今仍活跃在教学岗位和舞台上的老一辈演奏家还有几位，各具不同的个性和艺术风格。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。他善于吸收其它筝派的长处和新的民间音乐营养，在他的演奏中体现了山东筝

的继承和发展。高自成的演奏清丽纤秀、富于韵味，由于他忠于原谱，使后人得以听到山东筝上一代的面貌。韩庭贵的演奏则热情奔放，充满激情，在先辈的传人中，他是最年轻的一位。

在山东，聊城和菏泽这两个地区的古筝属于不同的传授系统，曲目也不相同，但在演奏技法上，并无多大差异。聊城地区的传人和古曲数量较少。它的十首左右的传统乐曲主要是由临清县金郝庄的金灼南(葵生)先生和金以坝先生传下来的。

菏泽地区(主要在郓城县)流传的筝曲数量大些，情况也复杂一些。它由二十首左右“八板体”的传统古曲和山东琴书音乐演变而来的筝曲这两部组成。

传统古曲与“八板体”

《八板》又称《老八板》，是流行在全国各地的一首民间曲牌(因此也有些地方称它为《天下同》或《天下大同》)。在漫长的民间音乐活动中，从《八板》这一曲牌演变衍生出了大量的标题性器乐曲，如琵琶独奏曲《阳春白雪》、河南曲子板头曲中的《高山流水》、广东音乐《雨打芭蕉》等，山东派筝曲中的三十首左右传统古曲全都是属于这一类型的器乐曲。

这些器乐曲都由八个乐句组成，每句的典型长度为八板，仅第五乐句扩展四板。这样八八六十四，加上第五句多出的四板，一共六十八板，当地民间艺人把这类六十八板结构的各种标题性乐曲，统称为“六八板”，民族音乐学学者们则称其为“八板体”曲式的器乐曲。

山东派筝曲中的传统古曲部分，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和变化，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》曲牌原型有不同程度的差别，在欣赏一些离得较远的筝曲时，已很难听出它是由《八板》曲牌变来的了。但是，它们的乐曲长度、调式总是与《八板》原型一样的，各乐句的长度、落音及在全曲中的结构功能，大致也是相当的，如《月夜清》、《摆静风》、《翠壶弄》等。这类远离八板曲牌的“八板体”筝曲，在山东筝传统古曲中的比例很大。

古筝艺人们世代转抄相传的工尺谱，每一大板（一个乐句）写一直行，并在句首注明板数；第五板时通常多出四板左右，这一行总是显得长一些。在写谱格式上，反映了这些“八板体”筝曲的曲式结构：

捌板	柒板	陸板	伍板	肆板	叁板	貳板	壹板	
四-按	工-按	四-按	工-按	工-按	四-按	工工-	工工-	鸿雁捎书(大板第三)
上-	尺-	上-	尺-	尺-	合-	花	花	
合-	尺-	合-	工-按	尺-	四-按	尺-	四-按	
四-按	工-按	四-按	上-	工-按	工-	尺-	尺-	
上-	合-	上-	工-按	合-	四-按	上-	上-	
工-按	合-	工-按	合-	合-	合-按	上-	上-	
尺-	工-按	尺-	尺-	合-	工-按	四	四	
尺-	尺-	尺-	合-	上-	尺-	合-	合-	
合-	工-按	合-	合-	上-	二-按	上-	上-	
尺-	合-	合-	工-按	尺-	尺-	上-	上-	
工-按	工-按	工-按	尺-	上-按	四-按	上-	上-	
尺-	尺-	尺-	工-按	四-按	上-	上-	上-	
上-	上-	上-	合-	合-	上-	上-	工-按	
上-	上-	上-	尺-	尺-	上-	上-	工-按	
			尺-	尺-	上-	上-	尺-	
			合-	合-	上-	上-	尺-	
			尺-	尺-	上-	上-	尺-	
			工-	工-	上-	上-	尺-	
			尺-	尺-	上-	上-	尺-	
			上-	上-	上-	上-	尺-	

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》、《流水击石》二曲（据姜宝海1981年收集整理情况），它们全部属于“八板体”结构的标题性器乐曲。

菏泽地区的“八板体”筝曲按其演奏速度的不同，被分为由慢到快的四种类型。艺人们称之为：“大板第一”（有《汉宫秋月》、《隐公自叹》两曲）；“大板第二”（有《美女思乡》、《鸿雁夜啼》两曲）；

“大板第三”（有《鸿雁捎书》、《莺啭黄鹂》两曲）；“大板第四”（有《红娘巧辩》、《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静壶铃》、《书韵》等十多曲）。实际演奏的效果，前两种较慢的速度相差不大，后两种较快的速度也较为接近。还有些曲目是现代从当地流传的“八板体”琵琶曲移植改编（并常常易名）而来，但数量不多，也不应算作固有的传统筝曲。

菏泽地区的由琴书音乐演变而来的古筝曲都不属于“八板体”类型，情况也较复杂。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久远的年代和长期磨炼，被古筝器乐化了，变成了古筝可以独奏的精致小品。如高自成演奏的《凤阳歌》（曾易名为《凤翔歌》）早在少年家传时就是现在这个面貌（自然还有不同的传谱）。这类乐曲事实上已成为古筝艺术的传统保留曲目。但是，其数量是很有限的，如：从曲牌演变而来的筝曲有《降香牌》、《大八板》等。从唱牌演变而来的筝曲有《凤阳歌》、《叠断桥》等。

其它大量的可以在古筝上演奏的琴书音乐，篇幅短小、指法简易，尚不具备可以独立表演的水平，它们都还处在琴书音乐向古筝音乐演变的过程中，还不能人为和勉强地将它们划入作为器乐独奏艺术而存在的山东古筝的传统乐曲范畴之中。但它们常常成为我们今天编创古筝新曲丰富的素材来源，是山东筝发展中的宝贵财富。解放以来，不少山东筝的演奏家不断的对这些小曲在指法和曲调上进一步加工改编，用联奏的形式把它们编制成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。

旋律节奏的风格和特点

前面谈过，从琴书音乐转化而来的筝曲中的大部分都还没有脱离对琴书音乐的依附和伴奏性质。优美、朴实往往带一点叙事性的琴书音乐风格便是它们的风格。

属“八板体”的传统古曲部份，是山东筝曲的主体。它们有相对独立的体系和独特的风格韵味，在旋律节奏上，大致有以下的一些特点：

（一）大都以某一种旋律、节奏型贯穿全曲（通常为两小节），并在乐曲一开始即显示出来。如：

《莺啭黄鹂》：x x x x x x x x x x | x ……

《夜静鸾铃》：x x x x x x x x x x

《书韵》：x · x x x | x x x x

这一特点也正是造成这些箏曲只能刻画单一音乐形象的主要原因。

(二) 旋律中的大跳较多(特别是上、下四度的大跳),这在活泼的快板箏曲中更为明显。

请看《鸿雁捎书》的前四小节(张为昭演奏谱):

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

再看《夜静鸾铃》,大跳音程布及全曲,且以上、下四度大跳为主,下面是它的开始数小节(为简明起见,已将“花奏”部份删去,只记留旋律音):

2 6 | 1 5 | 1 3 | 2 1 | 2 6 | 1 5 | 1 3 | 2 6 | 5 6 | 5 4 | ……

独《琴韵》一曲,以几乎是通篇级进的音程和缓慢的滑奏,巧妙地描绘古琴音乐的典雅和平风格,和左手演奏中细腻的“吟猱绰注”指法,这在传统箏曲中是少见和不典型的,

(三) 没有悠长、婉转的拖腔式乐句(有异于当地其它民间音乐的旋律特征)。这与箏曲较为规整的“八板体”式结构有关。

传统的运指技法及其特点

(一) 大指的运用

(1) 大指触弦刚健有力,乐曲的旋律主要用大指奏出,而以中食两指作为配合。

(2) 由连续快速“擘托”构成的大指“摇”(或称“轮”,符号为“>”)是大指主要运指方式之一。其节奏型为“x x x x”或“x x x x x x x x”,与浙江箏摇指的震音效果不同,也和河南箏的摇指奏法不一样。传统的朝鲜箏(伽倻琴)根本就不需要摇指。

山东箏摇指时一般都为先“擘”后“托”,这是为了取其摇指中重要的第一声音质干净而形成的习惯,“擘”由大指由外向内使用光滑的指甲背触弦发音纯净。不像指甲的另一面“托”弦时音色略为发“毛”。

在传统慢板箏曲中,大指无快速“擘托”,因而实际上并不存在摇指奏法。在传统快板箏曲中,摇指奏出清脆明快的音响,如珠落玉盘,如清泉叮

咚,在《风摆翠竹》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》等曲中均有绝妙的效果。

(3) 由于大指使用多,它与与众不同的以灵活而方便的小关节作为活动部位。其它箏派一般为手腕关节、姆指大关节为活动关节,或是它们与小关节的结合使用。

(4) 大指“花奏”指法使用频繁(或称“花指”,以大指连“托”数弦构成的“下花指”为主)。其它箏派相对少用一些。

因之,大指的功夫往往成为山东派古箏技艺水平的一个重要标旨。

(二) 中指的运用

在大指奏旋律时,大中两指常以“勾搭”(符号为“^v”和它的变化“v^”)或“大撮”(符号为“∩”)的奏法变换音色或加强旋律的重音。

中指通常不独立弹奏旋律,即使旋律处于低音区,也由大指弹奏。但《夜静鸾铃》一曲,旋律完全由中指担任,大指则不断地在旋律音的后半拍作模拟鸾铃声的“花”奏。这是中指独立奏旋律的唯一例外。

河南箏,广东箏及伽倻琴等都善于使用右手大、中指捂住八度音(或单音)余音的手法,使音乐出现明显的休止,而山东箏中并没有这种奏法。

(三) 食指的运用

食指的触弦力度最小,偶尔协助大指弹奏旋律,在大、食、中三指中,食指运用得最少。这与这一流派刚健浑厚的风格气质不无关系,试举一个传统的指法组合“四点”(浙江箏称法),以观各箏派中食指的“处境”:

山东箏、河南箏: $\overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5}$ (中、大、大、大,大指为主,食指未用)

浙江箏、潮州箏: $\overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5}$ (中、大、食、大,三指并用)

朝鲜箏(伽倻琴): $\overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{5}$ (中、食、食、食,食指为大指辅助)

不过《书韵》一曲,是以大、食两指配合主奏旋律,是山东箏中大、食两指同处主要地位的唯一例子。

在以清丽、纤细风格见长的山东箏演奏家高自成的演奏中,触弦力度较小的食指使用机会比别人稍多一些,它反映了不同个性的艺术情趣的演奏家在运指技法上的“偏爱”。

(四) 左手按弦技术及其特点

各流派筝都以左手的“按、滑、揉、颤”（或谓“按、滑、吟、揉”）等手法来润饰和变化音色。但在具体应用这些手法时，却又有种种细微的区别，成为造成不同流派风格韵味的主要原因之一。

左手指法虽然名目繁多，但实际上都是“滑奏”和“揉弦”两种技术的变体，如“上滑音”、“下滑音”、“按音”（或称“实”）等属于“滑奏”技术一类；“吟”“揉”（或称“虚”）等均为幅度、频率不同的“揉弦”；“点”、“走”则为滑、揉技术结合而产生。山东筝的滑奏使用较多，其上滑音多于下滑音，滑奏的过程也较快，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，频率快慢在乐曲进行中更是千变万化，表现出无穷的韵味！

还有左右手结合奏出的“双擘”（符号为“口”），“双托”（“巳”）、“双勾”（“ㄆ”）、“双抹”（“ㄨ”）是山东筝具有特色的指法（赵玉斋曾把它们归纳为“邻弦向音”奏法），它不仅加强、突出了重音，而往往使流畅的旋律中出现棱角、出现节奏和音量上的跌宕、顿挫。

山东筝对左手的技法是很重视的（相对而言，浙江、蒙古等流派筝对左手的运用并不很注重）。有个不常用的手法叫“空”，意为左手闲置不动，只以右手弹奏。偶尔不用左手抚按都要特意注明，可见左手在乐曲进行中是何等繁忙。

在双手有机配合的前提下，慢板筝曲着重左手的功夫；快板筝曲着重右手的技巧。沉思吟诵、富于韵味的“按、滑、揉、颤”和促弦繁响、波澜起伏的“花、刮、撮、揉”，使得慢板筝曲有古朴淡雅，内在凝重和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。由于山东筝的流传地区正与河南省接壤，两省音乐文化必然会相互影响和有所交流。所以，山东筝与其它流派筝中，以与河南筝最为接近，因而在近现代，人们已习惯把这两个筝派统称为“北派”。

山东派古筝的创新和发展

早在三十年代的北方筝坛上，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具有高度艺术水平的古典风格作品，在曲式结构上突破了六十八板

传统古曲的单一曲式，通过不同的段落体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质的段落，比之传统的六十八板的古筝曲，大大地跨进了一步。但是在《渔舟唱晚》中，双手弹筝还未出现。

到五十年代，以双手弹筝为特点的古筝新作《庆丰年》问世了，山东筝的面貌开始了新的变化。曲作者赵玉斋是出生于山东郓城农村的民间艺人（现为沈阳音乐学院副教授），解放后在党和人民政府的关怀下结束了颠沛流离的卖艺生涯。赵玉斋不仅有着深厚的山东民间音乐功底，又具有对周围新鲜事物的敏锐感觉和改革创新的精神。他首先就对联奏的传统快板筝曲《四段锦》（由《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《小溪流水》、《普天同庆》四首小曲组成）进行演奏上新的处理，充分挖掘了这些古曲中优美动人而变化多样的情趣。重新处理演奏的《四段锦》体现了对传统艺术的继承和发展，面貌为之焕然一新。此后，赵玉斋即以传统的山东筝技法、山东民间音调为基础，创作了以双手弹筝为特点的新作《庆丰年》。传统的古筝中，只有浙江的武林筝广泛的运用双手弹筝的技法（如传统古曲《将军令》、《灯月交辉》等）。而《庆丰年》的双手弹筝却是作者受到钢琴演奏的启发。双手弹筝提供了古筝演奏多声部音乐的可能性，丰富了表现力。所以在《庆丰年》问世后，大量的表现现实生活题材的古筝新作中，几乎无例外地使用了双手弹筝的表现手段。具有较高水平的佳作有李祖基的《丰收锣鼓》、韩庭贵的《包楞调》等，它们都用山东民间音调作为素材，立足于山东筝派的传统技法风格而有所创新。

近一、二十年來，由于各个古筝流派之间的广泛交流和其它音乐文化的影响，就全国范围内，许多青、中年筝手的演奏和古筝的新作中，不再像五十年代那样较多地保留了各流派在技法和音调上的特点，而趋向于一种合流各派之长的“综合”型的演奏技巧和风格，借鉴于钢琴、竖琴的多声部织体手法也在古筝上得到大量的运用。左手的弹奏，不仅仅限于双手弹筝早期的加强右手旋律声部作用，进而演奏相对独立的伴奏声部或副旋律声部；右手的快速技巧得到很大发展；左右手的无名指渐渐开始使用；为了加强力度和音色的变化，“扫”、“打弦”、“泛音”等新手法也不断增加……。这些演奏（下转第13面）

为听众提示了特定的意境，而且有鲜明的音乐形象（乐队间奏也是如此）。配器的构思注意到了总体的设计和布局，手法细腻而有层次。在塑造主体形象方面，乐队在第三乐章中所起的积极作用，尤为明显。在描写性的引子中，乐队或单线平涂，或浓墨重彩，用富于戏剧性对比的造型手法，将带有几分神秘感的森林景象，如迷濛的雾纱、沉思的老树等，象电影画面似地逐一推出，使人有如亲临其境。合唱开始以后，乐队由弦乐而木管、打击乐、铜管，一直发展到全奏，音响和力度不断加强，把浑厚的男声合唱一步一步推上去。然后，乐队脱颖而出，小号和长号相隔一个八度，在另一个调性上吹出了悲壮有力的、表现英雄性格的对位旋律，再一次形成合唱与乐队在主、属两个调性上的叠架，使合唱部分的感情高潮，得到充分的渲染。乐队和人声所组成的交响性发展，在这个乐章中获得很大的效果。另外，第五乐章的结尾部分，合唱与乐队以 $2/2$ 与 $3/4$ 的复合节拍相对应，在宽广浩大的气势中包含着活跃欢快的激情，使“苍山长青，碧水长流……”这一体现作品主题思想的音乐段落更为感人。

“我们的创作……应该是音乐，是诗。写出人民内心深处的感情来，然后才能真正打动人民的心。”（贺绿汀《论音乐的创作与批评》）《森林日记》基本上做到了这一点。它在初演后，经多方听取意见，作者作了一些修改、调整，并在第四乐章之后，补写了《护林人的小屋》（女高音独唱及男声合唱）、《春天的脚步》（混声合唱）两个乐章，其中，《护林人的小屋》已用在新录制的同名电视音乐片中了。

大合唱原是外来的音乐体裁，从黄自的清唱剧《长恨歌》算起，在我国不过五十年历史。由于它可以包含的感情容量和可以表现的感情幅度远远超过一般的小型声乐体裁，能在更广阔的背景上去反映社会生活；同时，又由于它能借助于歌词，比一般的大型器乐体裁更易于为群众所理解，因而在我国曾得到相当大的发展，并产生过象《黄河大合唱》这样的反映了一个时代、又深受群众欢迎的不朽名作。但是近年来，大合唱的创作却似乎处在一个令人担忧的萧条时期。这就是大家常常谈到的所谓合唱“危机”。形成这个“危机”的原因固然是复杂的，多方面的，但是单就作曲家主观方面而言，最根本之点还是由于不同程度地脱离生活、脱离群众，以

及受某些固有的概念和现成的模式的束缚，打不开自己的创作思路。

如何克服这个“危机”，作曲家们正在进行探索。在这方面，《森林日记》以它的实践，为克服这个“危机”找到了一条通向八十年代群众的心灵的路子。因此，我们有理由欢迎这部作品的问世。同时也热切地期待诗人和作曲家们亲密合作，继承和发扬我国大合唱创作的优良传统，在新的起点上，为我们的时代、我们的人民谱写出更多的合唱佳作。

合唱艺术振兴有期，它的前途是光明的！

（本文题字：刘炳森 题图：陆洋）

（上接第50面）技术的发展无疑加强了这件古老乐器的表现力，也涌现了一批表现时代风貌的有所长的新作。但是，与此同时，也出现了忽视传统技法和风格的倾向，不少作品单纯追求速度和多声部的双手弹箏技巧而几乎废弃了左手的按滑技术；过于频繁的刮奏所带来的廉价的华丽音响反而使人厌倦；有的新作往往给人一阵快速而喧闹的印象而留下不下更多的艺术享受。还由于作品在风格和曲式上的雷同（ABA三段体并冠以刮奏所构成的冗长引子），使得一、二十年来产生的大量作品中能成为保留曲目的却并不多得。

音乐艺术活动的现实告诉我们，墨守成规、故步自封固然会使艺术发展带来落后、僵化而缺乏生命力；而忽视传统技法基础和风格特点的倾向也同样会导致艺术上的单调、雷同而缺乏生命力。革新、创造应在传统的基础上进行，它们之间并不矛盾。人们喜欢在箏上奏出丰富的多声部音乐和新的音色、技巧，也希望在创新中更多地保持浓郁地方风格和流派特点。创作多年的山东箏的《庆丰年》、《丰收锣鼓》；河南箏的《闹元宵》、《幸福渠》；广东箏的《纺织忙》……，它们至今仍然受到欢迎也正在于此。

