

《星海音乐学院学报》创刊35周年
(1979-2014)

岭南音乐 研究文萃

(上卷)

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

《星海音乐学院学报》创刊35周年
(1979-2014)

岭南音乐 研究文萃

(上卷)

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

岭南音乐研究文萃. 上卷 / 唐永葆, 周广平, 吴志武主编. —北京: 中央音乐学院出版社, 2015. 12

ISBN 978 - 7 - 81096 - 716 - 7

I. ①岭… II. ①唐… ②周… ③吴… III. ①广东音乐—文集
IV. ①J632.765 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 175206 号

LINGNAN YINYUE YANJIU WENCUI (SHANGJUAN)

岭南音乐研究文萃 (上卷)

唐永葆 周广平 吴志武主编

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 31

印 刷: 中煤(北京)印务有限公司

版 次: 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,600 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 716 - 7

定 价: 128.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序 言

今年正值我院学报创刊35周年，1979年，时任院领导高瞻远瞩，创立《音专学报》，这一举措领同行院校之先。35年来，从《音专学报》，到《广州音专学报》（1979—1980）、《广州音乐学报》（1981）、《广州音乐学院学报》（1982—1985）、再到现今的《星海音乐学院学报》（1986—），刊物名称随校名屡经更改。据初步统计，35年来，学报刊发了2500余篇文章（1979—2014），其中与岭南音乐有关的文章共400余篇，占总发文数的16%。这些文章几乎囊括了古代、近现代、当代岭南音乐的方方面面，诸如民间歌曲、民间器乐、戏曲、曲艺、民间舞蹈、音乐创作、音乐家，等等。

时逢35周年，学报编辑部拟编辑出版《岭南音乐研究文萃》（上、下卷），将35年来学报刊发的部分优秀的与岭南音乐研究相关的文章结集出版。岭南音乐一直是我院的办学特色，作为承载展示办学特色的重要平台，学报发挥了重要的作用。此次选录的文章共84篇，以学院师生成果为主，分为六大类，分别是：岭南音乐综论及比较研究、广东音乐研究、潮州音乐研究、客家音乐研究、洗星海研究、少数民族音乐与粤籍音乐家及其他研究。我们力图从纵向历史的维度，全面展示学院自1979年以来的岭南音乐文化研究成果，彰显我院在岭南音乐的教学、科研方面的传承与创新。

在1979年第1期创刊号上，编辑部即明确指出要将学报办成“一份学术性和科技性的学报”，在35年办刊过程中，我们始终坚持“双百”方针，坚持严谨的学风，立足于传承和发扬岭南音乐文化，密切关注学科理论前沿与学术热点，强调论文在选题、观点、内容与材料等方面的创新，努力将刊物办成“有特色、追前沿、发精品”的学术性刊物，为星海音乐学院的教学与科研，为国内外音乐学术界搭建一个高水准的学术平台。

由于时间仓促，编选的文章难免挂一漏万，不足之处，还请各位读者批评指正。

编者

目 录

一、岭南音乐综论及比较研究

- “广东音乐”与“汉乐” 黄锦培 (3)
- 杂谈潮乐与汉乐 陈安华 (7)
- 论客家音乐与潮州音乐中的支架结构 费师逊 (12)
- 民间音乐的文化品格
——“音乐文化学”构想 冯明洋 (22)
- 岭南筝派纵横谈 陈蔚旻 (30)
- 岭南民俗音乐研究的学理与实践 周凯模 (36)
- 地缘亲缘隔不断, 闽粤音乐理还乱
——无法割据的闽粤原生态音乐文化景观 蓝雪霏 (52)
- 岭南文化特质与冼星海的文化品格 周广平 (68)
- 岭南区域音乐文化研究导论 冯明洋 (76)

二、广东音乐研究

- 广东音乐音阶调式探讨 陆仲任 (89)
- 广东音乐旋法探讨 陆仲任 (109)
- 广东音乐之称谓及其演奏特点 黄日进 (120)
- 论广东音乐的高胡演奏艺术 甘尚时 (137)
- 论“粤乐”乙凡线表现的音乐形象 黄锦培 (156)
- 论广东音乐的乐思 黄锦培 (177)
- 广东音乐的过去和未来
——和几个从事广东音乐的青年随谈 李 凌 (190)
- 广东音乐在弓弦乐器上的演奏风格 潘焜璿 (199)
- 从阿炳与广东音乐的关系诱发的驰想 余其伟 (227)

| | |
|--------------------------------------|-------------------|
| 高胡教学规范化刍议 | 马伟雄 (232) |
| 论广东音乐的乐器发展和乐队编制 | 陈 威 (240) |
| 论乐器在广东音乐发展史中的地位与作用 | 梁锐祥 (251) |
| 论广东音乐的曲名、意境和韵味 | 黄日进 (261) |
| 谈广东音乐的生命力·张力·辐射力·文化场 | 罗小平 (271) |
| 对现代音乐史两个问题的再认识 ——从吕文成粤乐创作谈起 | 余其伟 (279) |
| 俗世感情 平民意识 ——余其伟谈广东音乐 | 访谈整理: 吴迪、张曦 (286) |

三、潮州音乐研究

| | |
|---|---------------|
| 潮州音乐的音阶组合形式 | 蔡松琦 (303) |
| 潮州音乐与潮州筝随谈 | 林毛根、陈安华 (330) |
| 潮州弦诗乐曲《崖山哀》研究 | 陈 威 (337) |
| 也谈潮乐律 | 陈应时 (346) |
| 再谈潮州音乐的七平均律 | 陈天国 (356) |
| 建国以来潮州音乐研究综述 | 吴丽玲、陈天国 (362) |
| 对潮州南派琵琶历史及现状的思考 | 殷惠麟 (383) |
| 潮州古谱研究 | 陈天国 (391) |
| 论隋唐燕乐 ——潮州调式音阶的历史影响 | 庄永平 (422) |
| 文本的价值观与行为的模式化 ——潮州歌册的女德教育功能对生活中女性“性别角色”的 影响 | 陆小玲 (432) |
| 潮州筝蕊句研究 | 黄奇霞 (445) |
| 潮汕歌乐文化之母——潮语 | 余亦文 (459) |
| 潮州大锣鼓与民族管弦乐 | 黄唯奇 (471) |
| 潮州音乐分类新探 | 张 曦 (477) |

一、岭南音乐综论及比较研究

“广东音乐”与“汉乐”

黄锦培

《到春来》是广东汉乐的传统乐曲，在广东省各地都有流传。在“广东音乐”的传统乐曲中有《到春雷》一曲，和汉乐的《到春来》的曲调基本上是相同的。另外，“广东音乐”的小调曲中也有《到春来》一曲，但曲调却和汉调的不相同。

按广东省内地方语言的渊源关系，可知有四种大系统的地方音乐，如流行于广州方言地区的“广东音乐”，流行于潮州地区的“潮州音乐”，流行于客家方言地区的“汉调音乐”，流行于海南岛汉族地区的“海南音乐”。

“汉调音乐”，简称“汉乐”，流行于广东省东北部的客家语地区，据传客家语地区的居民是在宋、元、明、清从中原（河南、湖北）一带迁徙来的，也有说早自西晋永嘉之乱（308—313）时已有迁徙到此。但根据一些可查的姓氏族谱，以元末明初或明末清初时期迁来广东的较多，也有宋末已迁来的。总之，700年前已有中原汉人迁来广东是可信的。这一些移民来自中原，也带来中原的文化，于是有“汉乐”传来。同时，也有“汉剧”传来，汉剧是演戏曲的。“汉乐”是纯器乐曲，其他有以唢呐为主的“中军班”，主要是为民间的仪礼奏乐；另一种是丝弦之类，多半是民间自娱的小组合奏；此外还有大锣鼓、八音，是吹奏戏曲情节的；还有庙堂音乐，是佛道门类的宗教音乐。这一首《到春来》是属于“丝弦音乐”一类，是民间自娱小组合奏的，主要乐器是箏、头弦、吊胡、琵琶、扬琴及箫、笛等。这一种类的乐曲在“汉乐”中保留有300多首，一直保留传统的演奏方式，很少变化。如《到春来》一曲便是按谱演奏，只有个别装饰音加在乐句的头尾部分，整个曲调，在演奏进行中是不加花音的，保持一种纯朴的古风。听到此曲，有如慢踱园林，欣赏春天的大自然的情趣。他们也有称这是“儒家”音乐。

“广东音乐”小曲中的《到春来》，只有19小节，和“汉乐”的完全不同。但另有一首《到春雷》，却和“汉乐”的《到春来》基本相同。只是曲名把

“来”字改为“雷”字，为什么要改这一个字，就较费斟酌了。按文理来分析，《到春来》中，可能指“人”是隐去的主语，全句应是“人到春（天）来”了。如果“春”是主语，则应是《春到来》才合适，那么，“到春雷”又是怎样理解呢？俗语有“春雷一声天下闻”，就是说严冬之后的春天第一个雷声是全天下都能听到的，有“雷同”一词意即指此，全句应是“到了春雷响的节候了”。民间乐曲的曲名，有不少是倒装句，有存意隐晦的，也有故装奇特的，大家相传中都不会产生什么疑问问号，而“广东音乐”的《到春雷》一名，在1917年出版的《弦歌必读》一书中已有此名。同时，这一曲集中也收录了那首19小节的小曲《到春来》。可能因此把“来”字改为“雷”字，以作分别视听，避免二曲混淆，于是以后“广东音乐”便以《到春雷》来称这一首68板的曲子。

《到春雷》虽然改了一个字，可是《弦歌必读》中所收录的“古谱”，与“汉乐”的《到春来》的曲调基本相同，在曲中也没有增添什么“雷”的音型，但这首曲流传并不广。到了20年代末期，一首“加花”的《到春雷》出现了，由于加了不少花音，把原来简朴风格的曲调变为流畅活泼的曲调，这首曲便一下流传开来。到现在，这种曲调奏法已固定下来，至于到底是谁去加花音的呢？有人传说是严老烈加的，但也没有证实。1934年出版的《国乐新声》中收录了此曲，这曲集是丘鹤俦编的，也没有写明是谁改编加花的。严老烈是以右竹为主的扬琴演奏家，他改编的《早天雷》便是以右竹为主的，丘鹤俦编的琴学教材是以右竹为主的。这一首收录在他编的《国乐新声》中的曲谱，在扬琴奏法符号上也是以右竹为主的，但并未曾在老一辈艺人中听到过丘鹤俦改编过《到春雷》。这姑且存疑，以待将来的发现。而到底加了花的《到春来》流行较普遍，古谱的一首则知者甚少的。

粤剧牌子曲中也有一首《到春来》，从清末的手抄本中，发现它是以“反线”（即“合”5音作“1”）来记谱的。这记谱和“汉调”的《到春来》很相似，并没有加花音，但现在很少人按照这曲谱来奏了。至于用“反线”来记谱，可能与唢呐的指法有关系。粤剧牌子曲多半以唢呐为主奏乐器，伴以大锣鼓，后来也不知道是什么人把这简朴的曲谱加花改编，这里记的谱是按已去世的老管乐演奏家梁秋的表演来记谱的。梁秋吹奏一些乐曲，常喜爱在低音的 $\underline{6567}$ 变为 $\underline{6467}$ ，这4音有点似乎升高的音律，其实是七音律的4音，比十二律的4稍高一点，听起来略似变了调的风格。我在这里记谱把它写成 $^{\sharp}4$ ，其实音没有到这么高。不过，如果用十二音律的乐器来演奏它，则似乎吹 $^{\sharp}4$ 音更为悦耳些。当然，

如果用七律音的传统乐器来奏，就不存在这升不升⁴问题了。牌子曲以唢呐为主奏乐器，有热烈庄严的气氛，在粤剧中常作为伴奏热烈严肃的场面用。梁秋传授徒弟大都按他的曲谱演奏，原来的古谱就很少人去奏它了。

几种《到春来》（或“雷”），它们的处理各不一样，“汉调”中是古朴怡情，“广东音乐”则是活泼流畅，都能令人联想到春天的景色。而牌子曲的《到春来》却是在舞台上为特定气氛而奏的，情绪热烈欢快，各尽其趣。以上三种都是68板（折半34板）形式，是民间器乐曲的较典型的“大曲”形式，而19小节的小曲是缺词的小调，也另有它自己的风趣。

“广东音乐”的创作方法，一是加花改编，上例《到春来》是其中之一；二是创作，广东音乐的创作多半是写20小节左右的小曲，如《平湖秋月》之类，很少仿效68板的曲体来创作的。还有写稍长的曲，但是自成一体，如《银河会》《赛龙夺锦》之类。所取题材，是自由广泛，且多半在现实生活中摄采其神韵而成。

“汉乐”的创作较少见，即使演奏传统古曲，也很少加花音，保留古朴风格，上面所说的《到春来》便是一例。惟其如此，所以“汉乐”中还可以听到古风的乐声。倒是“广东音乐”已把“古谱”改编为新声，听不到“古声”。

这里介绍“汉乐”的《到春来》及“广东音乐”的《到春雷》，是想做一种比较，使我们既知古音，也理解改编的途径，为我们的新创作提出一些研究课题，希望同好者参与研究，做出论述，以启迪别人。

“汉乐”是一种古老的乐种，它从记谱到演奏方式，都保留了300多年的传统，是难得的。有一些民间音乐，因为记谱不完整而逐步失传了，可是广东的“汉乐”却能较完整地保存300多年以前的古老音乐，固然这和客家居民长期居住在山区有关系，但更重要的是一批音乐爱好者在不断地经常进行活动，并且还随着他们的海外移民把这“汉乐”带到海外去，宣扬我国的古老优秀传统文化。奇怪的是这些音乐爱好者并不受外国音乐的影响而改变他们的演奏风格，从这一点看，倒不能说他们因长期居住在山区的关系了，因为客家语的居民到海外去还是不少的。他们以这种民间音乐来维系海外赤子对祖国怀念之心，他们甚至在海外建立“汉乐”的音乐社等业余组织，经常进行活动。但并没有丢掉这古老纯朴的传统文化，更没有引进外国音乐文化来改动它，这是值得研究的事情。

关于“广东音乐”的《到春雷》，虽然已把古谱改动了，但它是依据我们原有的手法来改变，加以花音方法，使曲调流畅活泼。这些花音显然是非常地道、

富有本土气息的，并没有掺杂一点西洋音乐的痕迹。加花之后的《到春雷》只是把一些乐句分得有层有次，加上花音，使其变为一种新的曲调，注入新鲜的气息，却又不失去本来的风貌，这样的技巧也是值得我们研究的。

《到春来》与《到春雷》给我们的启示，里面既有音乐技巧的学问，也有社会学的学问，从这里伸延向前，我们要做的研究工作还有很多。愿有同好者在这方面多提出一些问题来互相交流，使我国的民间音乐得到为四化服务尽更完善的力量，并从而加强我们的爱国主义的心思，并与海外同胞取得精神联系，携手前进。

(原载《广州音乐学院学报》1985年Z1期)

杂谈潮乐与汉乐

陈安华

潮州音乐与汉调音乐是广东两大乐派，流行于粤东、闽西、闽南一带，有深厚的群众基础，在我国及东南亚一带享有盛誉。它们之间近在咫尺，历史上交往频繁，相互影响，但却独立存在，自成各具风格的乐派。它们的历史源流，是多年来人们研究的对象。

要寻找潮汉音乐的根底，确非易事，至今还未找到可靠的史实以供考证。

作为一种地方民间音乐，组成它的因素是多方面的。这有外来音乐文化的基础，又有当地音乐语言、生活习惯、风俗观念等的结合，经过历史演变，不断充实，去粗存精，融汇贯通，逐步地发展成既包含有外来音乐文化的痕迹，又有地方独特风格的新乐种。潮汉音乐的形成，看来也是循着这条规律的。

潮州音乐十分丰富，它包含着许多部分，有丝弦乐、大锣鼓、庙堂音乐、笛套等，它们可能来自不同年代，也有的可能是戏剧音乐派生出来的。有人把潮乐的起源推论到唐宋年代，这是有一定史实依据的。不过来自唐宋的音乐，也只是潮乐的一部分，不是全部，“根”也未必是同一条。年代变迁，使当年流传下来的音乐面目全非，也不是不可能的。

如果从佛曲、庙堂音乐以及潮乐的某些乐曲来看，它来自唐代，还是有些依据的。

唐代的文化，在我国历史上是一个全盛时期，它的影响已不止一个中国，至唐玄宗（713—741）时，已成为亚洲经济文化交流的中心。其文化足迹遍及几乎大半个亚洲。唐盛行佛教，唐玄宗开元年间，在全国四大州府广建寺庙，潮州的“开元寺”就是其中之一。随着“开元寺”的兴建，势必带来唐朝的文化，佛曲、庙堂音乐等必然跟着流入潮州，这无疑对潮州音乐的形成与发展起着重要作用。

唐宪宗（818）年间，韩愈因劝主勿迎佛骨而被贬为潮州刺史。韩愈在潮州为官虽仅数月，但影响十分深远。他喜爱音乐，可能会带来唐朝的音乐文化。潮

州箏是不是唐代甚至就是韩愈传来？无可考证。如果从日本箏也传于唐代这一点看，笔者认为这一推论也非无稽之谈。

通过对潮州乐律的计算，我们似乎也可以隐约看到它与古代“王朴律”蛛丝马迹的联系。

“王朴律”是王朴发表于五代周世宗显德六年（959）的一种律，距唐韩愈时不过百余年。在五代之前，这种律已流行于西北一带，经过王朴的整理总结，而形成历史上有名的律。它无疑在当时的音乐论坛上有一定的地位。“王朴律”既然“古已有之”，那么距它不远之前的唐代，应该有这种乐律的因素存在。从潮乐乐律与王朴律相近似这一点看，我们是否可以假设它在唐宋这段历史时期传入潮州呢？或至少对潮乐产生某种影响呢？

这点滴的资料当然不能使潮乐最早来自唐宋的观点确立下来。但它还有没有可能来自更早的年代？据传秦曾屯兵五十万开发南岭，这能否与秦的音乐文化拉上关系？秦箏能不能就在当时传入广东？无从考证，还是作为疑题留下待考吧。

汉调音乐传入广东的年代，多数客家人认为在宋亡前后。南宋末帝在新会殉难，宋朝兵败至广东后亡。随宋室南迁的中原人民则分聚广东、广西、福建、江苏等地山区，成为“客家人”，这是史实。他们带来的中原音乐文化被保留和继承下来，是不是就是今天的汉乐呢？笔者认为只能说是某些汉乐的前身，从历史发展的规律来看，它是代表不了今天汉乐全貌的。因为今天的汉乐十分丰富，有丝弦、大锣鼓、八音、中军班和庙堂音乐五大类别，这些部分不可能全来自当时的音乐文化，它还有与当地生活语言、风俗习惯和音乐文化相结合的过程，还可能受来自不同时期的其他音乐文化的影响。从这一观点出发，推论汉乐最早来自南宋是合理的。问题是还会不会更早？因为据说在晋安帝（413）时就已经有移民南迁大埔县的历史；汉乐中的庙堂音乐之类与唐的音乐文化有没有联系等，都是值得一问的。

这仅是从历史上的遗迹来窥视潮乐与汉乐传入广东的年代，论据显然不足，但从两种不同风格特点的乐派本身，则可以看出其来自不同的音乐流派。

潮乐使用的“二四”谱，是早于“工尺”谱的一种记谱形式，用潮州方言朗读。调式特别，其中以“活五”调为最。主奏乐器“二弦”的定弦为纯四度，多用F调，它通过调式的变换来体现喜怒哀乐情感。其特点是平和、秀丽、流畅、柔美，这无疑与潮州方言有密切关系。潮剧的唱腔使用“真嗓子”，过去演员的年龄多在童年少年，称为“童伶制”，这与“皮黄戏”是截然不同的。

汉乐使用的是“工尺”谱，用“官话”朗读，这明显是外来的记谱形式

(潮乐以后也用“工尺”谱，也用普通话读谱)。调式上有“硬线”、“软线”之分，接近潮乐的“轻六”调、“重六”调。主奏乐器“头弦”定弦为纯五度，“西皮”为土工(6 3)线，“二黄”为合尺(5 2)线。多用G调乐曲的特点，一般是古朴、典雅、庄重、大方。尤其是箏曲，音韵缠绵深长，耐人寻味，某些揉拨吟滑的手法有似于河南箏曲。汉剧的唱腔不同潮剧，使用“假嗓子”，也非“童伶制”，显然属于“皮黄”戏派系。

潮乐与汉乐固然风格不同，但由于长期共处，因而在某些方面，也有其相近或共通之处。

在乐队的组合形式方面，它们所使用的乐器是基本相同的。大体上是二弦(汉乐用头弦)、扬琴、琵琶、月弦、秦琴、三弦、椰胡、提胡(相当于中音二胡)、笛子、洞箫、唢呐、板鼓及锣鼓等。二弦与头弦都是主(领)奏乐器(在戏剧中，必兼吹唢呐)，名称虽不同，但形状酷似，都用乌木制成，弦筒蒙上蟒皮，唯弦杆长短有别，二弦略长，头弦略短，前者音色平和，后者音色高亢，这与戏剧的唱腔有密切关系。

以三弦、琵琶、箏三件乐器组合的潮州细乐，效果清新、细腻，在潮乐中形成一种固定的组合形式。汉乐中的这种组合也很相似，箏经常与洞箫、琵琶、三弦、椰胡等合奏，也可取其中的两三件乐器结合成一个小集体，效果类似潮州细乐，只是风格不同，汉乐较之古雅、纯朴而已。

套曲的形式在潮乐与汉乐中也常被采用，潮乐的套曲常用同一种调的乐曲连奏，“轻六”调的《平沙落雁》习惯于同“轻六”调的《穿山龙》连奏，“重六”调的《月儿高》常与“重六”调的《北雁思归》连奏。汉乐的这种套曲形式，也不乏其例。如《单点头》习惯与《乱插花》连奏，《崖山哀》又常与《熏风曲》或《将军令》的中板连奏。

潮乐与汉乐均极重视板数。在潮乐中，凡由头板、拷拍、三板三部分组成的68板乐曲，称为“大套曲”，如《寒鸦戏水》《昭君怨》等。在汉乐中，则统称68板的乐曲为“大调”，非68板的称“串调”。它们的演奏规律大致相同，由慢到快，直至结束，在慢至快过程中，潮乐采用的变奏形式多一些，以节奏变化为特色，方法不下几十种，看演奏者的需要临时采用。按一般的规律，如“大套曲”，多在演奏完“头板”之后接“拷拍”，再连三板后结束。“头板”是主曲，“拷拍”与“三板”是主曲的压缩，节奏上加一倍，板数依然为68板。汉乐的情况也是如此，乐曲一般分慢板与中板，个别乐曲也加“尾声”的，慢板是主曲，中板则是它的压缩，节奏也快一倍。慢板与中板的连接，比较灵活，看乐曲

进行的速度与需要，即转至中板，使节奏立即产生变化，而不一定在奏完慢板之后才接中板，在慢板中间也接中板。乐曲的结束句，可以在乐曲之尾，也可在头，也可在中间，根据演奏者需要而定。总之，在乐曲的结构、乐队组合、板数、演奏规律等方面，潮汉两家可说是大同小异，这也是它们长期交流互相影响的结果。

汉乐与汉剧在潮语地区颇受欢迎，有一定的群众基础。过去在潮州地区就有业余汉乐（剧）的组织，还有由潮州人演唱的专业汉剧团。比如，晚清时期在汕头市成立的“公益社”、“以成社”就是比较固定的汉乐组织，还有在1949年后成立的汕头市汉剧团，潮安汉剧团、揭阳汉剧团等汉剧专业团体，还有如潮安庵埠业余汉剧团这样有相当历史的业余组织还远涉重洋，在东南亚一些国家扎下根子，成为当地华侨文化生活不可缺少的一部分。潮乐中，还经常使用汉乐谱演奏，尽管带有“潮州味”，但汉乐固有的风格特点还清晰可辨。由于历史久远，今天流传在粤东地区的某些乐谱，几乎分不清它的前身是汉乐还是潮乐，从这一点上也可看出这两位邻居在历史上的密切关系。

潮州筝与客家筝是潮乐与汉乐的重要乐器，它们的演奏风格是全国筝界中的两大流派，在我国民族民间音乐宝库中占有一定位置。这两大筝派在演奏特点上既有其共通之处，又有别于风格韵味。格调上它们带有岭南那种特有的细腻、优雅、柔美、流畅的风味。

就近年代而言，潮汉两派使用的筝基本相同，屑钉设在面板上，十六弦，金属质（早期用铜弦，后改钢弦）。右手指带皮套（或蟒皮套），插入玳瑁（或牛角、竹）片，用拇中食三指拨弦。左手在马的左侧，主吟拨揉滑。音色清脆明亮，筝韵悠扬缠绵。

“反打”与“八度轮指”是潮汉筝的重要演奏手法，可以说也是区别于豫鲁筝派的一个标志。

“反打”一词是潮州人的叫法，客家人未必如是。它的意思是指八度两音，在演奏时必是先低（勾）后高（托），而豫鲁一带的演奏习惯则是先高（托）后低（勾）。对于轮指，豫鲁筝派习惯用大指单指轮音，而潮汉筝派则用八度轮音（大中两指快密交替），至于有人在演奏潮汉筝曲时也用单指轮，那是后人吸收进去的。这一点也许可以作为客家筝在流入广东后与当地乐派相结合的一个印证吧！

“指序”在潮汉两筝派中还有其微小差异之处。除开拇指，潮筝使用食指多些（“推”除外），客筝则多用中指。所以在指序的运用上略见不同，效果也稍

有差别，这与其风格特点不无关系。

“滑音”在潮汉两筝派中的运用差别就比较大。这是区别两派风格不同的重要因素之一。这些滑音与语言关系很大。一般说，潮语较客语平和，因此滑音的起伏不大，每在二度之间（三度极少），多起润色作用。演奏时加花较密，效果华丽流畅。客筝则不同，滑音起伏大，二度很多，小三度也不少，上下滑音同时使用，其时值长短不一，很富变化。所以，它的韵味深长，余音缭绕。为确保滑音时值，余韵不致消失，因而乐曲“加花”就较少，给人一种古朴典雅之感。有趣的是，客筝的某些滑音与河南筝曲的某些滑音十分相近，从此特点，我们似乎多少可以窥探出“中州古调”的某些韵律来。

一种乐种的存在，总是有它的历史渊源和沿革过程，也有它独特的风格特点。写本文的目的，无非是想借助潮汉两大乐派的某些表象关系和特点来探索这方面的问题。毕竟是资料贫乏，论据不足，水平有限，错误难免。如果它有助于史学家们对这个问题的研究，那就心满意足了。

（原载《星海音乐学院学报》1982年第4期）