

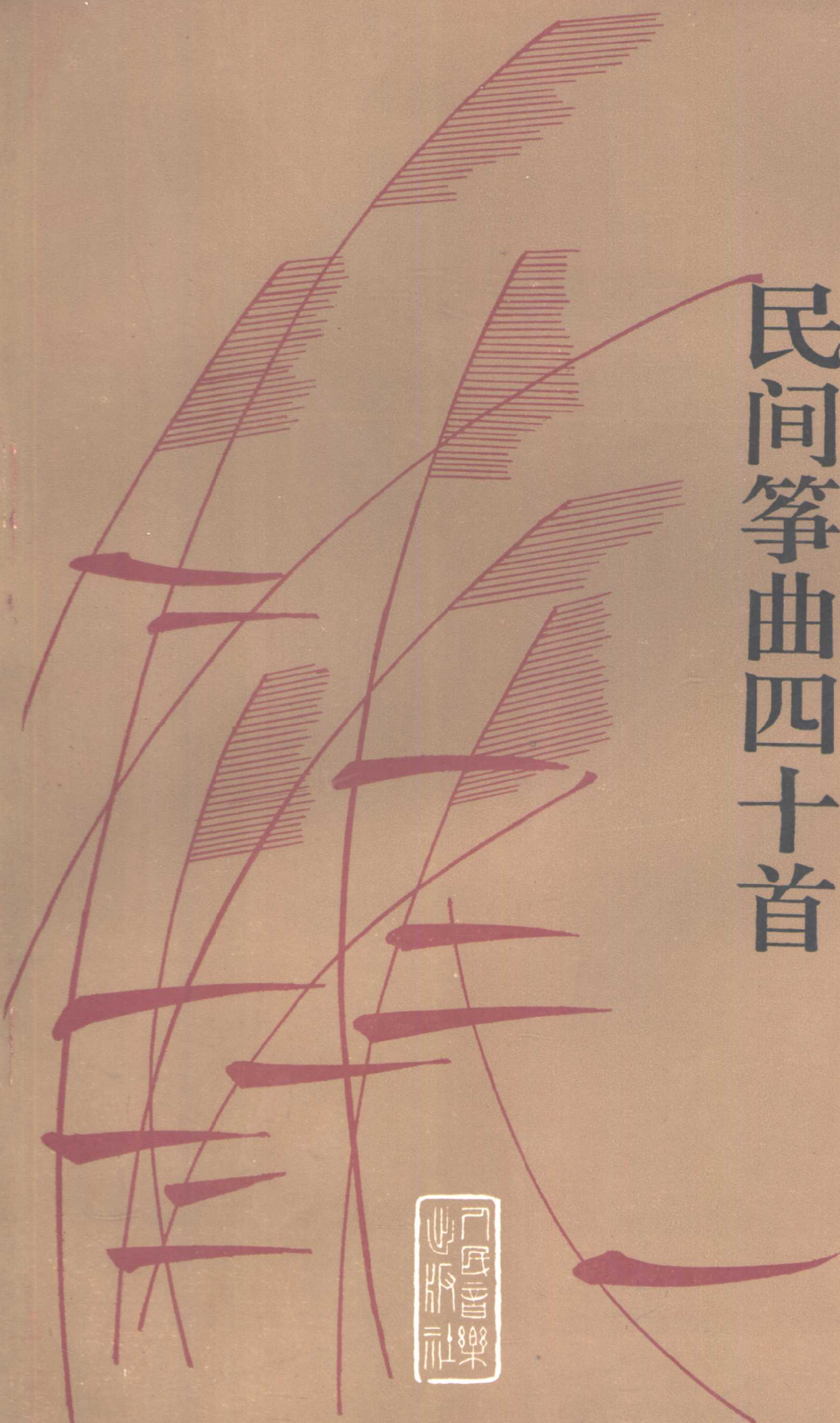
潮州



林毛根演奏

李萌编

民间箏曲四十首



潮州



林毛根演奏

李萌编

民间筝曲四十首

人民音乐出版社

**林毛根演奏
潮州民间筝曲四十首**

李 萌 编

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 144面 乐谱及文字 9印张

1992年12月北京第1版 1992年12月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,775册

ISBN 7-103-00941-4/J·942 定价: 5.85元

前 言

郑诗敏

潮州筝艺传统深厚，历代相传，人才辈出。清末一代名师有洪沛臣、李嘉听。二十年代名家有郑映梅、张汉斋等。尔后相继又出现有余永鸿(乳名和尚)、洪如炎、蔡远涛、郭鹰、徐涤生、肖韵阁、苏文贤、黄长富、高哲睿、郑鹤翔，海外又有陈蕾士(马来西亚、原香港中文大学教授)、邱葵(泰国)、黄宗识(台湾省)、陈汉光(美国)、曾照隆(香港)等。此外还有陈安华、苏巧箏以及杨秀明等一批后起之秀。林毛根先生是建国后在海内外较有影响的箏演奏家。

林毛根先生在继承潮州箏艺传统方面，不失真传，且能博取众长，始终不渝地发挥潮州箏传统的演奏特色。正如潮州音乐大师杨广泉先生称赞他的箏演奏是：“正统地道的潮州风味”。的确，他的演奏风格清逸典雅，有着浓郁的潮州乡土特色，富于南国情调。林毛根先生近年来从箏的演奏和录音出版到著述等方面，作出可喜的成绩，为振兴潮州音乐，弘扬民族音乐文化作出贡献。今天趁曲集出版之际，仅表衷心祝贺，并就曲集中有关问题寥笔几句。

曲集收录林先生演奏的箏曲共40首，均为箏演奏订谱的潮州传统乐曲。包括潮州民间十大套名曲(如《寒鸦戏水》、《月儿高》、《小桃花》、《凤求凰》、《锦上添花》等)，弦诗小曲(如《西江月》、《象弄牙》、《景春罗》等)，汉调(俗称“外江”调)以及庙堂小曲。曲调上有：“轻三六”、“重三六”、“活五”、《反线》(简称“轻、重、活、反、四调”齐全。

林毛根的老师张汉斋先生，师承潮州乐圣洪沛臣。曲集中的《胡笳十八拍》、《月儿高》、《小桃花》等是洪派的代表曲目。张汉斋先生原是“公益儒乐社”的头手(执奏汉乐头弦)，曲集中的汉调曲谱《小梁州》、《雁儿落》等，也是张老先生的传谱，很有特色。

林毛根先生早年曾与演奏“活五调”著称的潮州音乐名家何天佑先生(别名何三)合作，录制多首“活五调”乐曲。曲集中的《柳青娘》、《睢阳恨》、《深闺怨》，便是何先生的传谱。甚有价值。

林先生对潮州的佛教音乐也颇有兴趣，他与潮州开元寺等寺院方丈、法师常有交往。曲集中几首庙堂曲就是从这些法师和经师的唱念中记录的。林先生将它们作为箏曲演奏，别具一格。这也是一番新的尝试，并扩大了箏曲的范围。

此外，曲集还附录部分潮州乐曲固有的“二四谱”和“工尺谱”的传统谱式。这些传统谱式，将有助于有志研究潮州音乐之士窥探潮州音乐原谱乐句旋律形态的演变和发展规律。收录的传统谱式可说是一份珍贵的资料。

作为南北古箏五大流派之一的潮州箏，有其深渊的历史源流，它在潮州音乐乐器中已占有特殊地位，它不但可在潮州音乐中合奏，也可在乐坛上作精采的独奏。在和谐、柔润著称的细乐重奏合奏中，它与之相结合，形成混响的乐音，妙音入神，别俱风韵。潮州箏的流传遍及海内外，已引起国内外箏乐界的重视和兴趣，这对潮州箏乐艺术的提高与发展，将有所促进。祈望通过林毛根先生演奏箏曲集的出版，在南北箏乐各流派及演奏名家的横向交流中，互相汲取教益，让潮州箏流派得以不断发展、自我完善，以丰富我国民族音乐的宝库。

目 录

一、潮州筝演奏特点简介·····	(1)
二、林毛根先生简介·····	(9)
三、乐曲	
1. 大八板·····	(11)
2. 凤求凰·····	(15)
3. 锦上添花·····	(18)
4. 昭君怨·····	(21)
5. 小桃花·····	(25)
6. 月儿高·····	(28)
7. 黄鹂词·····	(30)
8. 寒鸦戏水·····	(31)
9. 柳青娘·····	(35)
10. 柳青娘·····	(38)
11. 柳青娘·····	(40)
12. 景春罗·····	(42)
13. 修 妆·····	(45)
14. 象弄牙·····	(47)
15. 北雁思归·····	(49)
16. 粉红莲·····	(51)
17. 深闺怨·····	(54)
18. 福德词·····	(55)
19. 睢阳恨·····	(56)
20. 杨柳枝·····	(57)
21. 普天乐·····	(57)
22. 雁南归·····	(58)

23. 负 米·····	(59)
24. 渔家乐·····	(60)
25. 倒插花·····	(60)
26. 思 凡·····	(61)
27. 将军令·····	(64)
28. 红梅头·····	(67)
29. 过江龙·····	(68)
30. 胡笳十八拍·····	(70)
31. 倒骑驴·····	(74)
32. 问 卜·····	(77)
33. 十杯酒·····	(78)
34. 絮 阁·····	(79)
35. 一点金·····	(81)
36. 雁儿落·····	(82)
37. 小梁州·····	(84)
38. 铁断桥·····	(87)
39. 莲花赞·····	(88)
40. 南海赞·····	(89)
四、定弦及指法符号·····	(90)
五、二四谱及工尺谱曲目	
(附后, 为中式翻身)	
(一) 二四谱部分	
1. 大八板·····	(一)
2. 凤求凰·····	(四)
3. 锦上添花·····	(七)

4. 昭君怨.....	(九)
5. 小桃花.....	(十一)
6. 月儿高.....	(十四)
7. 黄鹂词.....	(十六)
8. 寒鸦戏水.....	(十九)
9. 柳青娘.....	(二十二)
10. 柳青娘.....	(二十三)
11. 柳青娘.....	(二十四)
12. 景春罗.....	(二十五)
13. 修 妆.....	(二十五)
14. 象弄牙.....	(二十六)
15. 北雁思归.....	(二十七)
16. 粉红莲.....	(二十八)
17. 深闺怨.....	(三十)
18. 福德词.....	(三十一)
19. 睢阳恨.....	(三十二)
20. 杨柳枝.....	(三十二)
21. 普天乐.....	(三十三)
22. 雁南归.....	(三十四)

23. 负 米.....	(三十四)
24. 渔家乐.....	(三十五)
25. 倒插花.....	(三十五)

(二) 工尺谱部分

26. 思 凡.....	(三十六)
27. 将军令.....	(三十七)
28. 红梅头.....	(三十八)
29. 过江龙.....	(三十八)
30. 胡笳十八拍.....	(三十九)
31. 挨书登楼 (与“胡笳十八拍” 联奏).....	(四十三)
32. 倒骑驴.....	(四十四)
33. 问 卜.....	(四十四)
34. 十杯酒.....	(四十五)
35. 絮 阁.....	(四十五)
36. 一点金.....	(四十六)
37. 雁儿落.....	(四十七)
38. 小梁州.....	(四十八)
39. 铁断桥.....	(四十九)

潮州筝演奏特点简介

传统潮州筝主要用于“细乐”（三弦、琵琶、筝）合奏。在合奏中，演奏者们都遵循同一样一份原始谱（二四谱或工尺谱），同时，按照各自乐器的演奏特点和个人的技法习惯来加花演奏，因此每人都是自己乐器旋律的创造者。在潮汕地区，可以听到许多弹筝人奏同样的乐曲，但除了板数和骨干音一致外，音乐旋法、演奏技法和用指方式都大相径庭，民间称这种演奏为“造句”。由于这种记谱系统强调演奏者在原始谱基础上创造旋律的重要性，而“造句”的好听与否又取决于演奏者的气质与音乐素养，所以人们很尊重那些“造句”好听，而且在“造句”中能充分发挥技巧和讲求风格的演奏者。后来的潮州筝独奏曲就是在此基础上发展起来的。这不仅表现在潮州筝演奏技巧日趋丰富，而且艺人们的“造句”也愈加个性化，曲目也逐渐增多。象原先庙堂音乐和汉调音乐的乐曲，也成为潮州筝的独奏曲了。

一、潮州筝的定调、音域和音阶排列

早期的潮州筝演奏依附于合奏，它自然也受到它所伴奏的剧种与合奏的影响。例如，传统潮州筝定弦音高和其它潮州乐器定弦音高一样，以工尺谱的“上”音（简谱的1音，相当于西洋乐的“F”音高）为准，这和过去潮剧演员多为童年、少年，唱腔使用“童伶声”的音域（b到F²之间）有关。潮州许多种类乐器都被用来为潮剧伴奏，按它的音域定弦也是自然的事情。除伴奏之外，潮剧的许多曲牌和乐曲也与“细乐”、“弦诗乐”合奏通用，所以诸乐器按“上”音定调（等于现在的F调）就成为必须的了。久而久之这些乐曲流传下来，无论是否是给潮剧伴奏或合奏，各乐器定弦都是以“上”音为标准了。

传统潮州筝为十六弦制（早先用铜丝弦以后改用钢丝弦），1=F调，音域为 $\underline{5}/\underline{5}$ 三个八度，弦线排列为五声音阶，其中的变化音要靠左手按出。

潮州筝诸调定弦表 *

1 = F 调

轻三六调 5 6 1 2 3 5

重三六调 5 6(7) 1 2 3(4) 5

活三五调 $\begin{matrix} 5 \\ \swarrow \\ 3 \\ \searrow \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6(7) & 1 \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ \sim \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ \sim \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ \sim \\ 5 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 1 \\ \sim \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ \sim \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ \sim \\ 6(7) \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ \sim \\ i \end{matrix}$

反线调		1	2	4	5	6	i
轻三重六调	5 6	1	2	3(4)	5		
		1	2	4	5	6	i

注：括号音为左手按出。

二、潮乐诸调特点与潮筝演奏方式

潮州筝早先是用“二四谱”作为原始谱的。这是一种只能以潮州方言念唱的古乐诗谱。早期的“二四谱”只记“板”不记“眼”，以二三四五六七八为标记（即简谱的 5 6 1 2 3 5 6）。它基本上是一种五声音阶的谱式，音调的变化要靠左手按、滑而产生的“轻三六调”（简称“轻六调”）、“重三六调”（简称“重六调”）、“活三五调”（简称“活五调”）、“轻三重六调”的变调奏法来体现。以后，随着“工尺谱”的引入，许多人开始用“工尺谱”，并将其抄成筝专用谱（仍类似筝类“母谱”），但“轻”、“重”、“活”、“反”的变调方法仍保留在“工尺谱”中。

乐 谱 对 比 表

二	四	谱：二	三	四	五	六	七	八
			轻 重			轻 重		
工	尺	谱：合	四乙	上	尺	工凡	六	五
简		谱：5	6 7	1	2 3 4	5	6	
轻六调音阶：		5	6	1	2 3	5	6	
重六调音阶：		5	7	1	2 4	5		7
活五调音阶：		5	7	1	2 ^{1~} 4	5		7
反线调音阶：				1	2 4	5	6	i
轻三重六调音阶：		5	6	1	2 4	5	6	

从以上表中可以看出，“轻六调”是用 5 6 1 2 3 5 音阶构成旋律，在演奏中由于没有过多的 7 4 两音的揉、按，“轻六调”音乐一般都有流畅、轻快的特点。“重六调”是用 5 7 1 2 4 5 音阶构成旋律的，这种调的乐曲可分为两种类型：一类是含有沉稳、深情、反思情绪的乐曲，例如《昭君怨》、《月儿高》、《柳青娘》、《北雁思归》等。另一类是含

有谐谑、轻巧情绪的乐曲，例如《寒鸦戏水》、《杨柳春风》、《画眉跳架》、《象弄牙》、《红梅头》等。这两类乐曲对于7 4两音的处理是不同的。对于前类乐曲，左手7 4两音的按、滑、颤处理是不稳定的；对于后类乐曲，左手7 4两音的处理却相对稳定和准确。以至后类某些乐曲听起来就像转了调一样。例如，许多人常把《画眉跳架》的旋律

5 5 5 | 4 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 - | 听成 $\dot{2} \dot{2} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} 7 6$ | 5 3 $\dot{2} 7$ | 6 - |

当然，并不是说“轻六调”旋律由5 6 1 2 3 5五声音阶组成，乐曲中就不会出现7 4两音，或是“重六调”旋律由5 7 1 2 4 5音阶组成，乐曲中就不会出现6 3两音，而是这类音阶外的两音在乐曲中出现时，只是处于装饰和不稳定的位置。另外，在演奏“轻六调”或“重六调”乐曲时，7音比十二平均律的7音稍低，但又不到 $b7$ 音；4音比十二平均律的4音稍高，但又不到 $\sharp 4$ 音。

“活五调”是用5 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 4 5音阶组成旋律，它是潮乐中比较特别的调，它的2音比十二平均律的2音稍高，但又不到 $\sharp 2$ 音。演奏此音时左手多带颤，有时在按高 $\dot{1} 2$ 音后，还上滑到4音，例如， $\dot{1} \dot{2} 4$ $\dot{2} \dot{1}$ | 7 1 7 |。在该调中，4音和“轻六调”、“重六调”的4音相差不多，有时会更一些。但它的7音处理，明显比其它调的7音低一些。例如，在“活五调”中常出现 $\dot{1} 7 \dot{1} 6 \dot{1} 7$ 这种既不是 $b7$ 又不到 $\sharp 6$ 的游移滑音。弹筝人通常认为“活五调”是诸调中最难演奏的。一部份人在演奏“活五调”时用的是5 6 1 2 3 5音阶定弦，其中的7 $\dot{1} 2$ 4变化音都是用左手按出。他们认为：用这种定弦弹奏“活五调”技巧高，也体现了“活五调”的韵味。然而，多数人弹“活五调”时用的是1 2 4 5 6 $\dot{1}$ 定弦，他们认为：这种定弦把左手按、滑处理的注意力，主要放在7 2（即二四谱的三音五音）两音上，方便了演奏，而且“活五调”的韵味也很浓。从实际演奏来看，定弦之争似乎是次要的，因为采用两类定弦的弹筝人中，都有弹“活五调”乐曲的高手。

初次听“活五调”乐曲的人，很容易被这种含蓄、游移、非悲、非喜，韵味十足的曲调所吸引。潮州民间弦乐有文、武、病、狂四大弓法，拉“活五调”时用的是病弓。而潮州筝在演奏“活五调”乐曲时，左手按、滑音较缠绵，且一音数韵，变化多端，其音乐也体现了某种病态美。

“反线调”是用1 2 4 5 6 $\dot{1}$ 音阶构成旋律，它是对“轻六调”旋律音高下五度的改变。所谓反线是相对正线而言。该术语来自二弦，其定弦为5 2，反线后定弦为1 5。一般来说，反线后艺人们仍用固定调概念演奏，但反线并非是对原旋律的严格移位，艺人们会根据演奏习惯对旋律进行某些小改动。

“轻三重六调”是用5 6 1 2 4 5音阶构成旋律的，因它的音阶音与“反线调”的1 2 4 5 6 $\dot{1}$ 音阶音一致，民间也有人把它归类于“反线调”。其实，二者在实际演奏中毕竟还有些不同。“轻三重六调”是在“轻六调”音阶基础上仅“重”六音（即用左手将3音按成

4 音, 把 $\dot{5} \dot{6} 1 2 3 5$ 音阶处理成 $\dot{5} \dot{6} 1 2 4 5$ 音阶), 旋律音阶不移位, 但旋律变了。

“反线调”则不同, 它是“轻六调”下五度音高的不严格移位。二者的旋法是不同的。然而, 它们也有相同的地方, 这就是: “轻三重六调”和“反线调”的 4 音都较“正”(即较准、不偏高), 这点和其它调不同。基于“轻三重六调”的 4 音较“正”, 定弦也就较灵活, 如果乐曲音调属柔和、优美的, 定弦就是 $\dot{5} \dot{6} 1 2 3 5$, 4 音通过左手在 3 音弦上揉按获得, 使音调显得委婉, 如果乐曲情绪很轻快, 定弦就是 $1 2 4 5 6 \dot{1}$, 4 音是固定的。由于“轻三重六调”和“反线调”乐曲在许多情况下是可以用 $1 2 4 5 6 \dot{1}$ 的定弦演奏, 因而也常用这种定弦的乐曲与“活五调”的乐曲连接。

潮乐中的调与调的关系并不是一成不变的, 一首乐曲可同时用几种不同的调处理。例如《粉红莲》原是“重六调”乐曲, 但演奏者可根据它的不同段落分别用“轻六调”、“重六调”、“活五调”、“轻三重六调”几种不同调来处理。另外, 潮乐中调的概念与西洋音乐中调性、调式的概念不同; 也与中国音乐常用的“宫”、“商”、“角”、“徵”、“羽”调式的概念不同。例如, 有“宫”调式的“轻六调”, “商”调式的“轻六调”, “徵”调式的“轻六调”等等。

三、板式、催奏及右手弹奏的指序

潮州音乐所用的板式也就是潮州筝曲所用的板式。有“头板”($\frac{4}{4}$, 属慢板)、“二板”($\frac{2}{4}$, 是比头板稍快的慢板)、和“三板”($\frac{1}{4}$, 是快板)。古时留下的“二四谱”均未见有过有“拷拍”(或称“拷打”, $\frac{1}{4}$ 拍子, 是一种多以板后音并带有切分节奏特点的、情绪跳跃的快板。该板式后通常接“三板”), 可见“拷拍”是后来才有的, 它使得“头板”到“三板”的过渡段落, 有所对比和变化。现在, 凡由“头板”、“拷拍”、“三板”三部分组成的六十八板乐曲, 民间称为“大套曲”。当然, “拷拍”并不是每曲必用, 有些弹筝前辈是不用的。

潮州民间有著名的十大套曲, 其中“重六调”五首, 有《寒鸦戏水》、《月儿高》、《昭君怨》、《小桃花》、《黄鹂词》; “轻六调”五首, 有《大八板》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》、《平沙落雁》。演奏“大套曲”的速度是从慢到快, 对于乐曲的结构和演奏技巧的安排, 演奏者是可以随意变化的。例如, 演奏者可根据演奏场合的需要, 将“拷拍”和“三板”交叉反复演奏, 以延长乐曲时间。并通过反复来加快乐曲速度, 将乐曲推向高潮。在演奏技巧发挥方面, 演奏者有时采用即兴演奏的办法(即用“采花牌”), 使乐曲更具难度。

“催奏”是潮乐中最常用的变奏手法, 其方法不下几十种, 这里仅介绍三类最常用的“催奏”。

1. 利用演奏指法习惯和增加音符的“催奏”:

原谱: 3 2 3 5 1 2 3 3

①由板音加一音变为“一点一催”(也称“单催”):

3 2 3 3 1 1 2 2 3 3 3 2

②由板音加三音变为“三点一催”(也称“双催”):

3332 3335 1111 2222 3333 3332

有时根据乐曲处于伴奏位置或快速演奏时,可采用以下奏法:

3312 3335 1151 2262 3313 3312

③由板音加四音变为“四点一催”(也称“双催”):

33332 33335 11111 22222 33333 33332

④由板音加七音变为“七点一催”(也称“双叠催”):

33333332 33333335 11111111 22222222 33333333 33333332

“七点一催”虽音符密集,但演奏的速度并不定比“三点一催”快一倍,它更重要地是一种多音催奏方式。

2.以旋律音为主,加固定音为辅的“催奏”:

旋律: 3 2 3 5 1 2 3 3

催奏: 3525 3555 1515 2525 3535 3525

民间也称这种催奏为“企六催”、“不断六”或“驻六”。这里的“六”是工尺谱的六音(即简谱5音)，“企六催”、“不断六”、“驻六”都是不断和保持“六”音的意思。

3.利用节奏进行“催奏”:

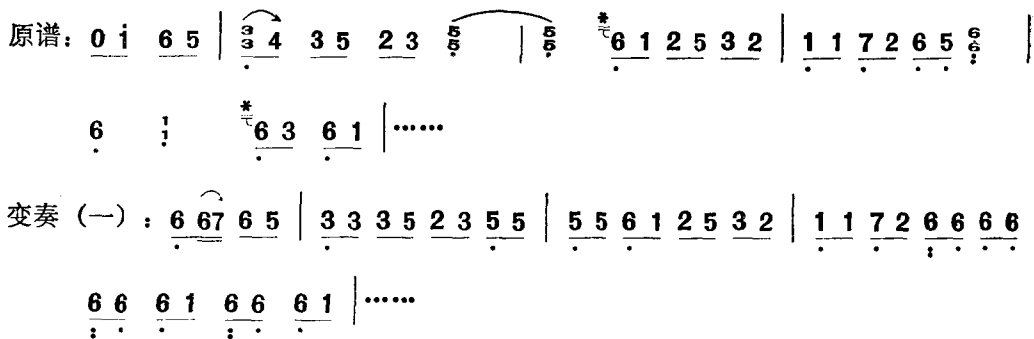
旋律: 3 2 3 5 1 2 3 3

催奏①: 3 3 2 3 3 5 1 1 1 2 2 2 3 3 3 3 2

催奏②: 33012 33035 11013 22025 33032 33032

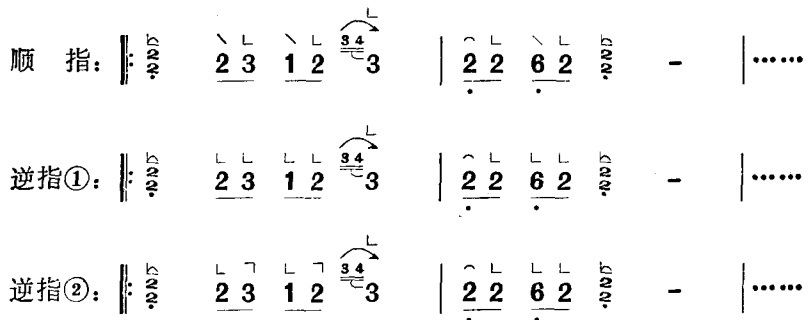
后一种利用节奏休止来催奏的方法,在“拷拍”中最为常见。

不仅在快板有“催奏”,慢板也是有“催奏”的。它经常出现在一些没有“拷拍”、“三板”的乐曲和“汉调”乐曲里。其特点是:在一些“头板”或“二板”的乐曲里,原先松散的节奏变得整齐而有规律了,尤其在乐曲反复时这种情况更明显。例如《一点金》的第一次变奏:



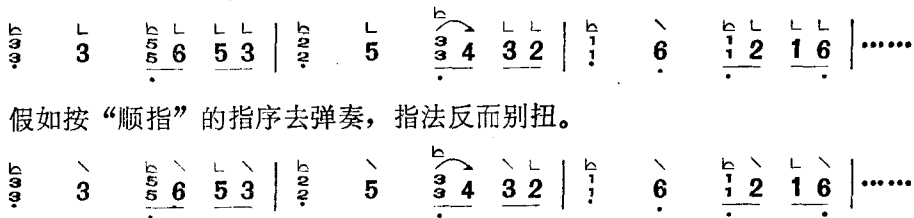
无论是一般弹奏或是各种“催奏”，潮州筝右手演奏都很讲究指序，即指法遵循“勾”（ㄣ）、“托”（ㄥ）和“勾”（ㄣ）、“托”（ㄥ）、“抹”（ㄣ）、“托”（ㄥ）的运指顺序。符合这类指序排列特点的运指称“顺指”，反之是“逆指”。例如：

将 军 令



但是“顺指”的要求也是相对的，应根据乐曲旋律前后进行的特点来安排指法，否则弹奏反而不顺。例如：

锦上添花



假如按“顺指”的指序去弹奏，指法反而别扭。

对一些不顺的指法，演奏者也有化顺的办法，例如 $\underline{3\ 35}\ \underline{2\ 4}$ 的音型，为了避免 $\overset{\setminus}{3}\ \overset{\setminus}{3}\ \overset{\setminus}{5}$ 的不顺指法，可将该音型变为 $\overset{\flat}{\underset{\cdot}{3}}\ \overset{\setminus}{\underline{35}}\ \overset{\setminus}{\underline{2\ 4}}$ 或用“勒弦”（刮奏）化逆为顺变为 $\overset{\setminus}{3}\ * \overset{\setminus}{\underline{2\ 4}}$ 音型。

“顺指”指序最经常地被用在各种“催奏”之中，但它并不是唯一的指法。例如：

三点一： $\overset{\curvearrowright}{\underline{3333}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{3335}}$ 也可变为： $\overset{\curvearrowright}{\underline{3333}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{3335}}$
(顺指)

七点一： $\overset{\curvearrowright}{\underline{33333333}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{33333335}}$ 也可变为： $\overset{\curvearrowright}{\underline{33333333}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{33333335}}$
(顺指)

总之，潮筝的运指与潮筝的“造句”有很大关系，不掌握好潮筝的运指规律，就很难“造”出好的音乐。

四、潮州筝左手的“双按”与“弹按尾随”

潮州筝左手的演奏技法是弹筝人个人的演奏习惯与潮乐“轻六”、“重六”、“活五”、“反线”、“轻三重六”诸调特点结合的产物。这使得不同的弹筝人演奏同一乐曲时风格迥异，但潮州音乐浓厚的地方色彩却是他们的演奏所共有的。

潮州筝左手技法很丰富，但较有特色的要算是“双按”了，常用的“双按”有以下三类：

1. $\overset{1}{\underline{7}} \overset{5}{\underline{4}}$ 和 $\overset{1}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}}$

这类“双按”是左手大、中指相续按弦，使滑音连绵不断。前一种“双按”奏法主要用在“重六调”乐曲中，后一种“双按”奏法在“重六调”、“轻六调”乐曲中都会出现。

2. $\overset{4}{\underline{4444}}$ 和 $\overset{7}{\underline{7777}}$

这种“双按”奏法是左手大、中指同时按弦，此法最常见于快速“催奏”的段落里。

3. $\overset{1}{\underline{7}} \overset{1 \sim}{\underline{2}}$

这是左手中指下滑与大指按颤结合的“双按”。此技法最常见于“活五调”乐曲。

除了“双按”之外，一般来说，潮州筝左手的按、滑、颤主要用来修饰右手大指所弹的音。弹筝人把这称作“弹按尾随”。例如：

$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \quad 5 \quad \overset{\sim}{5} \quad \bigg|$ 或 $\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \quad 5 \quad \overset{\sim}{5} \quad \bigg|$

因其它左手技法可以在指法说明中简要介绍，这里就免述了。

五、连套曲

在潮州筝乐曲中，不同乐曲的连接是很普遍的，而且连接方式也灵活，民间称这种形式为“连套曲”。“连套曲”的连接并无定数，其中既有弹筝人共同认可的某曲与某曲的连接方式，例如《川山龙》后可接《平沙落雁》，也有弹筝人个人偏爱的某曲与某曲的连接方

式。总之，并无任何固定不变的连曲方式，人们更重视的是实际演奏中的直觉。可以说，“连套曲”的重要性是在于乐曲之间连接的可听性或符合演奏场合所需要的乐曲时间和音乐情绪的要求，而不在于某曲与某曲之间连接的形式。由于现在潮州筝的变奏技巧及变奏方法更加多样，乐曲中段落与段落之间的过渡更加成熟。因此，现在演奏单曲而加以各种“催奏”和板式变化的演奏形式，较之演奏“连套曲”更为普遍。

六、结 语

总之，潮州筝的演奏是以相对固定的板式为基础，充分发挥演奏者的再度创造，它以潮州民间音乐音韵特点为基础，以韵补声，并加以各种“催奏”变化，以独特的板式结构、变奏方法及音调特点组成自己独到的演奏手法。

潮州筝的演奏体现了一种整体修养，很难想象一个只会弹奏技巧而不了解潮乐诸调特点和音韵变化特点的演奏者能弹好潮州筝曲。所以，中国传统音乐讲求“薰”的功夫是非常重要的。如果能经常欣赏潮剧音乐和其它潮州乐器的演奏，那么，对弹好潮州筝曲是大有裨益的。

前面谈到的潮州筝演奏特点，仅为一般规律。因潮州筝也是处于不断变化之中，每个弹筝人的演奏也都有其特殊之处，一概而论总是不可能的。

林毛根先生简介

林毛根，1929年出生于广东省揭阳县。父亲林道跃是当地颇有声望的椰胡演奏家。林毛根自幼受父亲胡琴音乐和一些潮剧艺人演唱的影响，耳濡目染，有机会得到潮州音乐艺术的熏陶。他十二岁学打扬琴，后才随张汉斋先生习筝艺。解放前在原籍读初、高中，建国后在汕头市工作，长期服务于文艺部门。

1950年，汕头成立“潮乐改进会”，这是当时汕头最有影响的业余潮州音乐社，汕头地区著名潮州音乐艺人几乎都集中在该会。著名艺人林玉波先生为该会会长，杨广泉先生为副会长。“潮乐改进会”成立后，林毛根经常到该会练琴、合奏。在练乐中，林玉波先生发现林毛根的音乐才能，劝他改弹古筝。1951年初林毛根开始学筝，林玉波为其启蒙老师。1951年末，汕头另一乐社“公益社”（潮州人、客家人混合的乐社，以奏汉乐为主）与“潮乐改进会”合并。合并后的乐社仍叫“潮乐改进会”。“公益社”的名乐师、古筝家张汉斋先生担任正会长，林玉波先生改为副会长。之后，林玉波将林毛根介绍给张汉斋，从此，林毛根成为张汉斋先生的入室弟子。张汉斋是一位在潮州音乐和汉乐方面都有很高造诣的大师，同时也是潮州正统筝派洪沛臣派的直系弟子。林毛根从他那里学到了真正的洪派精粹。在“潮乐改进会”与张汉斋学筝期间，林毛根的筝艺有了很大的长进。

1958年中秋，汕头音乐曲艺团成立，当时的著名乐师如张汉斋、何天佑、林玉波、徐添生、陈桐、李良沐等，相继到该团就职。林毛根于1959年进入该团，在乐队里弹筝，同时兼任该团艺术团长。曲艺团成立后，成为当地很有影响的民间音乐团体，其黄金时代为1959年至1965年间。也就是从此时起，林毛根在他已有筝艺的良好基础上，全面地对潮州音乐各类品种广泛涉猎，在他与潮州音乐界各位高手经常接触与合作中，多方获得教益。如在与张汉斋学艺与合乐过程中，林毛根打下了潮州筝演奏的良好基础。何天佑是位拉“活五调”的二弦大师，在与他合作中，林毛根将其许多“活五调”的奏法特点融进古筝演奏。在古筝演奏技法方面，林毛根又很受徐添生的琵琶与古筝演奏的影响，学习了他的许多手法。他1958年、1962年先后两次与张汉斋、何天佑等大师合作，为中国唱片公司录制了《月儿高》、《深闺怨》、《睢阳恨》、《渔家乐》等一批唱片，其特点得到体现。从这些音乐中可以听出，林先生当时已是一位成熟的筝演奏家。

从七十年代中期开始，林先生曾多次与潮州音乐大师杨广泉合作，先后为中国唱片社、太平洋音像公司、香港东南亚唱片公司录制《雁南归》、《柳青娘》、《普天乐》、《思

凡》等潮州音乐名曲。八十年代期间，林先生曾四次应邀赴港参加演出、交流和讲学活动。1987年新加坡“山立”音响公司出版《林毛根箏专辑》一套，赞誉他为中国当代著名潮州箏艺大师。1988年汕头海洋音像出版社录制《林毛根箏专辑》。1989年又为香港“雨果”录音公司录制镭射唱片《潮州箏曲》一集。

可以说，林先生不但是汕头潮州音乐发展从五十年代初以来的见证人、参与者，也是一位有全面音乐修养的潮州民间箏艺大师。他不但在演奏上有很高的造诣，同时还对潮州音乐一些演奏理论问题有独到的见解。他在“中国音乐”等刊物上发表过《潮乐的风格和活五调》、《谈二三四谱》、《谈潮州箏》等专论。与郑诗敏、陈安华先生分别合编有《潮乐曲集》（上、下册）、《锦上添花》（箏曲集）。还参加艺术科学家重点研究项目文艺集成《潮州音乐》地方卷的工作，受到文化部、国家民委、全国艺术科学规划领导小组的表彰。

林毛根先生有多方面的才能，不但是位箏艺大师，还是位出色的业余国画家，作品多次参展。一部分作品曾登载在《南方日报》、《汕头日报》等报刊上。建国后，他还担任过文艺编辑、文化馆馆长、民间音乐曲艺团团长、歌舞团团长等职务。他现在是中国传统音乐学会会员、中国音乐家协会广东分会会员、汕头市音乐家协会副主席、岭海丝竹社副社长、潮州音乐研究会副会长、汕头市政协常委、文化艺术委员会副主任。