

【中】

李萌 编选

中国
传统

古箏
曲
大
全

潮州、客家、福建古箏流派



人民音乐出版社

中国出版集团重点图书出版资助项目

中国传统古筝曲大全

(中)

潮州、客家、福建古筝流派

李 萌 编选

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统古筝曲大全. 中, 潮州、客家、福建古筝流派 / 李萌编选. — 北京: 人民音乐出版社, 2004. 1
ISBN 7-103-02640-8

I. 中… II. 李… III. 筝-器乐曲-中国
IV. J648.32

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第073647号

选题策划: 聂希玲
责任编辑: 刘滢
责任校对: 李景刚

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)
[Http://www.people-music.com](http://www.people-music.com)
[E-mail:copyright@rymusic.com.cn](mailto:copyright@rymusic.com.cn)
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
A4 28印张
2004年1月北京第1版 2004年1月北京第1次印刷
印数: 1—4,040册 定价: 49.70元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前 言

古筝是中国古老的弹拨乐器之一,它的历史悠久,并有不同的流派、大量的乐曲和丰富的技法。在漫长的历史变迁中,古筝在民间、宫廷中都有流传,但在各阶层的人士中,主要弹奏和传播古筝音乐的,还是地方上的民间艺人,这些人使古筝的音乐文化与当地的文化习俗,特别是当地的戏曲、说唱及民间音乐相融合,结果形成了许多各具特色的古筝流派。这些风格各异古筝流派和音乐汇总成了中国古筝音乐的总体。

就目前所知,人们所能找到的、最早谈及古筝的文字记载,见于《史记·李斯列传》中《李斯谏逐客书》中的一段话:

“夫击瓮叩缶,弹箏搏髀,而歌乎呜呜快耳目者,真秦之声也;郑、卫、桑间、昭、虞、武、象者,异国之乐也。今弃击瓮叩缶而就郑卫,退弹箏而取韶虞,若是者何也?快意当前,适观而已矣。”

据此,古筝音乐在公元前2世纪左右的春秋战国时期,就在秦地流传,距今已有两千多年的流传历史。

在漫长的历史进程中,古筝音乐在中国不同的地区流传,以地方民间音乐风格为依据,不断地吸收地方民间音乐的营养。每个时代,不同地区的古筝家又将自己的创造和地方音乐的精华融入到古筝音乐的传统中去,使古筝音乐依靠民间自然的传承方式维持下来。各地古筝家对古筝音乐表现个性化特点的发展,使得古筝音乐形成以地方风格为依据的众多古筝流派成为现实。中国古筝音乐各流派的存在,是中国古筝丰富和多样化的象征。

现今中国古筝的各个流派主要有以下几个:山东筝派、河南筝派、陕西筝派、浙江筝派、潮州筝派、客家筝派、福建筝派、内蒙筝派(雅托葛)和朝鲜筝派(伽倻琴)。

传统的山东筝派、河南筝派、浙江筝派、潮州筝派和客家筝派在中国民间流传较为广泛,有深厚的群众基础。有些流派由于地域或语言的相近,在音乐上的交流比较频繁。它们之间相互影响,却又独立存在,有同有异,自成各具风格的流派。在使用传统乐谱方面,潮州筝用的是“二四”谱。这是早于“工尺”谱的一种古乐诗谱,它只能用潮州方言来念唱。而离潮州筝近在咫尺的客家筝,用的却是“工尺”谱。该谱用“官话”朗读,所以当地人都认为它是外来的记谱形式。其它的山东筝、河南筝和浙江筝派都毫无例外用的是“工尺”谱。在演奏方面,这些流派的古筝都有给声乐伴奏、演奏唱腔的传统。在合奏时都有用原始谱、遵守合奏板数的习惯,在统一的音乐中,每个古筝演奏家都能跟着同步的主旋律和节奏走向自行选择自己乐器富于表现的音型,这也是每个乐手按照自己的特点演奏所造成的。民间古筝家演奏的是活生生的音乐,而不是死板的音符,这也为以后古筝独奏曲的形成打下了基础。

陕西筝派是近年来复兴起来的流派,它的乐曲有来自陕西榆林流传下来的小曲;有根据西安鼓乐古谱编订的乐曲;还有很大一部分乐曲是根据秦腔、眉户改编创作的现代作品,这些作品的音乐和地方音乐风格的关系很密切,考虑到它们在音乐风格和演奏手法方面的特点,应该把这些筝曲归入陕西

筝派的乐曲中。

福建筝派处于边远地区,音乐不易在全国传播。加上它的部分乐曲和音乐与潮州、客家筝音乐风格相近,使不熟悉它音乐风格的人不易分辨。长期以来,这个筝派一直不能为人们所广泛了解,相信随着时间的推移,同时也寄望于该流派的传人加倍努力,使福建筝乐更加广泛地为人们所认识和欣赏。

虽然,中国古筝各流派的形成与流传地域、历史、传人、乐谱、技法、曲目及风格等诸多因素有关,但是,从演奏技术的角度来看,这些流派的流传和发展都和传人富有个性的演奏有极大的关系。在同一个流派中,同一首乐曲往往会有许多名家演奏的不同版本。这里既显示了传人不同的传承背景,也表现了传人各自的演奏特点和对乐曲艺术见解的不同认识与理解。传人们是在前人经验的基础上广采众长,并依照各地方言和习俗,融汇了各地民间说唱和器乐音乐,并经过长期的演奏实践,创造、发展,从而逐渐形成了自己的演奏风格。

我们在学习传统流派的曲目时,常常会碰到找不到乐谱的问题。即使找到乐谱,也会有仅学过某人的版本,而其他人的版本不是没听说过,就是听说过也不知到什么地方去找的情形。实际上,学习传统筝派,从众多传人的整体上去了解和研究,是十分必要的。学习者不但可以从多方面、多角度地去理解不同传人的不同造句方法、不同变奏手法、不同技巧处理,还可以从大的方面去了解和把握流派的精神和风格。同时,不同审美、不同爱好的人也可以根据需要进行选择自己喜爱的版本。

本书收录的乐曲基本上是按照各流派传人传谱的脉络来安排的,许多乐曲也许是重复的,但这本乐谱的精彩之处也就在这里。你可以在这里找到许多同一流派(甚至不同流派)不同传人的同一首乐曲,你可以对比它们的异同,从不同的方面去欣赏它们。在这里,不同的版本没有高下之分,大可不必用程度的难易和水平的高低去评判它们。同一首乐曲的不同版本,体现了乐曲本身的多元性和丰富性,这也正是我们所需要的。

李 萌

于 2001.8.23

目 录

潮州古筝流派

潮州古筝流派与传人 (1)

潮州古筝的演奏特点 (1)

潮州筝派代表人物及曲目

一、肖韵阁 (7)

1. 日月交(软套) (7)

(1) 日月交 (7)

(2) 黄鹂词 (9)

(3) 串珠帘 (10)

(4) 昭君怨 (12)

(5) 寒鸦戏水 (13)

(6) 北雁思归 (14)

2. 倒瑞莲(硬套) (15)

(1) 段 (15)

(2) 段 (16)

(3) 段 (17)

(4) 段 (19)

(5) 段 (20)

(6) 段 (20)

(7) 段 (21)

3. 月儿高 (21)

4. 昭君怨 (24)

二、林毛根 (28)

1. 大八板 (28)

2. 凤求凰 (32)

3. 锦上添花 (35)

4. 昭君怨 (38)

5. 小桃花 (42)

6. 月儿高 (44)

7. 黄鹂词 (46)

8.寒鸦戏水	(47)
9.柳青娘(一)	(50)
10.柳青娘(二)	(52)
11.柳青娘(三)	(54)
12.景春罗	(56)
13.修 妆	(58)
14.象弄牙	(60)
15.北雁思归	(62)
16.粉红莲	(63)
17.深闺怨	(66)
18.福德词	(67)
19.睢阳恨	(68)
20.杨柳枝	(69)
21.普天乐	(69)
22.雁南归	(70)
23.负 米	(70)
24.渔家乐	(71)
25.倒插花	(71)
26.思 凡	(72)
27.将军令	(75)
28.红梅头	(77)
29.过江龙	(78)
30.胡笳十八拍	(80)
31.倒骑驴	(83)
三、郭 鹰	(86)
1.西江月	(86)
2.蝶恋花	(88)
3.平沙落雁	(90)
4.秋 思	(92)
5.过江龙	(94)
6.杨柳春风	(96)
7.寒鸦戏水	(98)
8.粉红莲	(100)
9.一点金	(103)
10.闺 怨	(105)
四、黄长富	(106)
1.柳青娘	(106)

2. 大八板	(111)
五、杨秀明	(115)
1. 一点红	(115)
2. 双书生	(116)
3. 梅花开	(117)
4. 开扇窗	(118)
5. 九龙吐珠	(119)
6. 思 凡	(121)
7. 粉蝶采花	(123)
8. 平沙落雁	(126)
9. 狮子戏球	(129)
10. 寒鸦戏水	(131)
11. 粉红莲	(133)
12. 柳青娘(一).....	(138)
13. 柳青娘(二).....	(139)
附: 肖韵阁、林毛根、郭鹰、黄长富、杨秀明演奏定弦及指法符号说明	(143)
六、苏文贤	(145)
1. 锦上添花	(145)
2. 浪淘沙	(147)
3. 粉蝶采花	(149)
4. 凤求凰	(150)
5. 寒鸦戏水	(153)
6. 平沙落雁	(157)
7. 小桃花	(159)
8. 昭君怨	(162)
9. 粉红莲	(165)
10. 柳青娘(一).....	(169)
11. 柳青娘(二).....	(171)
12. 柳青娘(三).....	(173)
13. 柳青娘(四).....	(174)
七、高哲睿	(175)
1. 平沙落雁	(175)
2. 大八板	(177)
3. 昭君怨	(180)
4. 粉蝶采花	(181)
5. 柳青娘(一).....	(183)
6. 寒鸦戏水	(187)

7. 黄鹂词	(191)
8. 柳青娘(二)	(193)
附: 高哲睿演奏谱符号说明	(195)
八、徐涤生	(196)
春涧流泉	(196)
附: 徐涤生演奏谱符号说明	(200)
客家古筝流派	
客家古筝流派简介	(201)
客家筝曲中的“大调”、“串调”	(201)
客家筝曲中的“套曲”、“硬弦”和“软弦”	(201)
客家筝的演奏手法和技法特点	(202)
传统客家筝曲的记谱法	(203)
对客家筝产生重要影响的人物	(203)
客家筝的代表人物及曲目	
一、史兆元	(204)
第一部分 大调	(204)
1. 薰风曲(硬弦)	(204)
2. 水上鸥盟(软弦)	(208)
3. 雪雁南飞(软弦)	(211)
4. 玉连环(硬弦)	(213)
5. 倒插花	(214)
6. 单点头	(215)
7. 乱插花	(216)
8. 双飞燕(硬弦)	(217)
9. 昭君怨(软弦)	(218)
10. 杜宇魂(软弦)	(219)
11. 崖山哀(软弦)	(220)
12. 出水莲(软弦)	(221)
13. 散楚词(软弦)	(223)
第二部分 串调	(224)
1. 将军令	(224)
2. 有缘千里	(227)
3. 怀古	(231)
4. 琵琶词	(234)
5. 蕉窗夜雨	(236)
6. 翡翠登潭	(239)
7. 柳叶金	(241)

8. 柳叶金反	(242)
9. 柳叶金再反	(243)
10. 百家春	(244)
11. 博 古	(245)
12. 小桃红	(248)
附: 史兆元演奏谱符号说明	(251)
二、陈安华	(252)
1. 出水莲	(252)
2. 杜宇魂	(254)
3. 崖山哀	(256)
4. 雪雁南飞	(259)
5. 薰风曲	(260)
6. 平山乐	(264)
7. 单点头	(267)
8. 乱插花	(268)
9. 将军令	(269)
10. 有缘千里	(273)
11. 百家春	(276)
12. 琵琶词	(279)
13. 薰窗夜雨	(281)
14. 翡翠登潭	(283)
15. 怀 古	(285)
附: 陈安华演奏谱符号说明	(288)
三、饶宁新	(290)
1. 西厢词	(290)
2. 迎宾客	(291)
3. 平 湖	(292)
4. 百家春	(293)
5. 一点金	(295)
6. 翡翠登潭	(296)
7. 北进官	(297)
8. 南进官	(299)
9. 薰风曲	(300)
10. 玉连环	(301)
11. 单点头	(304)
12. 乱插花	(306)
13. 崖山哀	(307)

14. 雪雁南飞	(308)
15. 杜宇魂	(308)
16. 昭君怨	(309)
17. 出水莲	(310)
附: 饶宁新演奏谱符号说明	(312)
四、何宝泉	(313)
1. 出水莲	(313)
2. 琵琶词	(314)
3. 崖山哀	(316)
4. 单点头乱插花	(318)
5. 昭君怨	(319)
附: 何宝泉演奏谱符号说明	(320)
福建古筝流派	
福建古筝流派简介	(321)
福建古筝流派的演奏技法	(322)
一、陈茂锦(整理)	(324)
1. 无意凭栏	(324)
2. 踏雪寻梅	(325)
3. 云冤词	(326)
4. 叹孤鸾	(327)
5. 高山	(328)
6. 绿杨行	(329)
7. 望贞台	(330)
8. 蜻蜓点水	(332)
9. 梁父吟	(333)
10. 蛟龙吐珠	(334)
11. 蕉窗夜雨	(336)
12. 水底鱼	(338)
13. 倒地梅	(339)
14. 春雨未晴	(341)
15. 大和番	(342)
16. 莲花浮记	(343)
17. 十字锦	(344)
18. 赛相思	(345)
19. 铺地锦	(346)
20. 百家春	(347)
21. 落水莲	(348)

22. 万年词	(349)
23. 双金钱	(351)
24. 步步娇	(352)
25. 普庵咒	(353)
26. 流水	(355)
27. 麻姑进酒	(356)
28. 风流子	(357)
29. 美女告状	(358)
30. 八婆闹	(358)
附: 陈茂锦整理谱符号说明	(360)
二、李 萌(整理)	(361)
1. 归 燕	(361)
2. 春 串(一).....	(362)
3. 春 串(二).....	(362)
4. 流 水(一).....	(363)
5. 流 水(二).....	(365)
6. 暗相思	(366)
7. 步步娇	(368)
8. 到春来	(370)
9. 凤离词	(372)
10. 柳叶金	(373)
11. 南进宫	(375)
12. 北进宫	(376)
13. 弥陀佛	(376)
14. 铺地锦	(377)
15. 水底鱼	(378)
16. 风流子	(379)
17. 小瀛洲	(381)
18. 出水莲	(382)
19. 普庵咒(一).....	(383)
20. 普庵咒(二).....	(386)
21. 普庵咒(三).....	(388)
22. 昭君怨(一).....	(390)
23. 负 米	(390)
24. 昭君怨(二).....	(391)
25. 梳 妆	(392)
26. 百家春	(392)

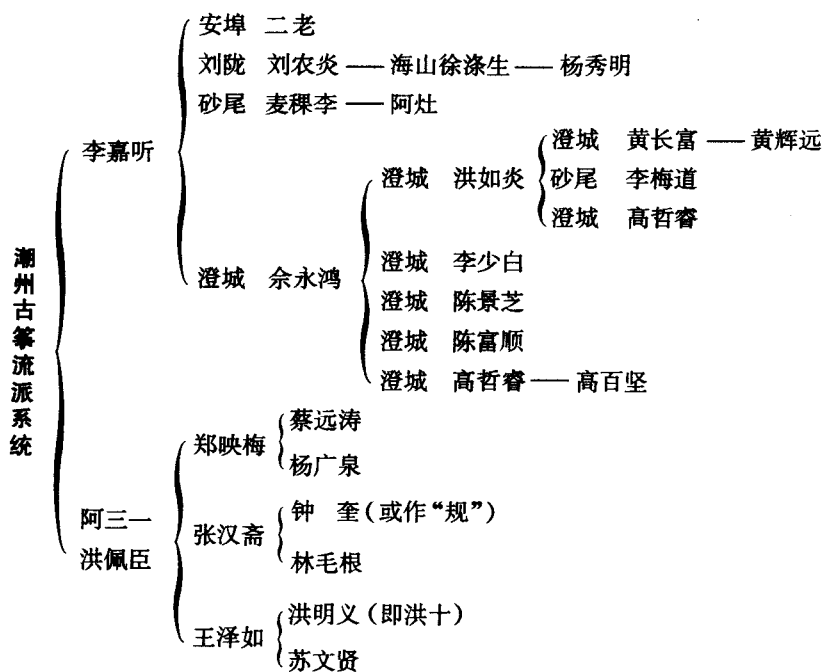
27. 浪淘沙(一)·····	(394)
28. 浪淘沙(二)·····	(395)
29. 落水莲(一)·····	(397)
30. 落水莲清(一)·····	(398)
31. 落水莲(二)·····	(398)
32. 落水莲清(二)·····	(399)
33. 落水莲(三)·····	(400)
34. 落水莲清(三)·····	(401)
35. 将军令(一)·····	(401)
36. 将军令(二)·····	(403)
37. 画眉跳径·····	(404)
38. 麻姑进酒·····	(405)
39. 粉蝶采花·····	(405)
40. 蕉窗夜雨(一)·····	(407)
41. 蕉窗夜雨(二)·····	(409)
42. 蛟龙吐珠(一)·····	(411)
43. 蛟龙吐珠(二)·····	(413)
附: 李萌整理谱符号说明·····	(416)
附录 1 潮州音乐名家肖韵阁 ·····	杨礼桐(417)
附录 2 林毛根先生简介 ·····	李 萌(419)
附录 3 父亲永远活在音乐声中 ·····	苏巧箏(421)
附录 4 高哲睿传略 ·····	高百坚(423)
附录 5 汉乐箏曲简介 ·····	史兆元(425)
后 记 ·····	(433)

潮州古筝流派^①

潮州古筝流派与传人

潮州古筝古老的历史和丰富多采的音乐历来为人们所重视。有学者指出,潮州音乐中所用的古老乐谱“二四谱”实际上就是古筝谱。由此也可见早期古筝在整个潮州音乐中的地位。

潮州音乐是一个很流行的民间乐种,古筝是其中的一个重要乐器,弹奏的人也不少,与其他筝派相比,潮州筝的传人是比较多的。就潮州本地区而言,其古筝传人的系统大致如下:



此外,还有潮州人流寓外地的筝家郭鹰,他为潮州古筝在各地的流传起了很大作用。他弹奏的乐曲及传谱,至今还在业内广泛流传。

除了国内的传人,潮州筝乐还随着潮州筝人移居国外而在海外流行。如新加坡、马来西亚等地都有筝人在传播潮州筝乐。

潮州古筝的演奏特点

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,因此每个人都是

注① 作者为李萌。

自己乐器旋律的创造者。在潮汕地区,可以听到许多弹筝人演奏同样的乐曲,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。由于潮州筝的演奏技巧日趋丰富,而且艺人们的“造句”也愈加个性化,因此,原先庙堂音乐和汉调音乐的乐曲,也逐渐成为了潮州筝的独奏曲。

1. 潮州筝的定弦、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,相当于固定的“F”音高)为准,这和过去潮剧演员多为儿童、少年,而唱腔使用“童伶声”的音域(b到F²之间)有关。潮州许多类型的乐器都被用来为潮剧伴奏,按它们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”音定弦(等于现在的F调)也就成为必须的了。久而久之这些乐曲流传下来,无论是不是给潮剧伴奏或合奏,各乐器的定弦都是以“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 $\dot{5}/\dot{5}$ 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(?)	1	2	3(4)	5		
活三五调	5	6(?)	1	2($\overset{\sim}{1}2$)	3(4)	5		
			1	2($\overset{\sim}{1}2$)	4	5	6(7)	$\dot{1}$
反线调			1	2	4	5	6	$\dot{1}$
轻三重六调	5	6	1	2	3(4)	5		
			1	2	4	5	6	$\dot{1}$

【注】括号音为左手按出。

2. 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 $\dot{5}$ $\dot{6}$ 1 2 3 5 6)。它基本上是一种五声音阶的调式,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,许多人开始使用“工尺谱”,并将其抄成古筝专用谱(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	二	凡	六	五	
简		谱:	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	
轻六调	音阶:		5̣	6̣		1	2	3		5	6	
重六调	音阶:		5̣		7̣	1	2		4	5	7	
活五调	音阶:		5̣		7̣	1	1̣ [~]		4	5	7	
反线调	音阶:				1	2			4	5	6̣	i
轻三重六调	音阶:		5̣	6̣		1	2		4	5	6	

从上表中可以看出,“轻六调”是用 5̣ 6̣ 1 2 3 5 五声音阶构成旋律,在演奏中由于没有过多的“7”“4”两音的揉、按,“轻六调”音乐一般都具有流畅、轻快的特点。“重六调”是用 5̣ 7̣ 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,前类乐曲对左手“7”“4”两音的按、滑、颤处理是不稳定的;而后类乐曲对左手“7”“4”两音的处理却相对稳定和准确,以至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 $5\ 5\ 5 \quad | \quad 4\ 5\ 3\ 2 \quad |$ $1\ 6\ 5\ 3 \quad | \quad 2 \quad - \quad |$ ……听成 $\dot{2}\ \dot{2}\ \dot{2} \quad | \quad \dot{1}\ \dot{2}\ 7\ 6 \quad | \quad 5\ 3\ \dot{2}\ 7 \quad | \quad 6 \quad - \quad |$ ……当然,并不是说“轻六调”旋律由 5̣ 6̣ 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 5̣ 7̣ 1 2 4 5 音阶组成乐曲中就不会出现“6”“3”两音,而是这类音阶以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”的乐曲时,“7”音比十二平均律的“7”音稍低,但又不到“b7”音;“4”音比十二平均率的“4”音稍高,但又不到“#4”音。

“活五调”是用 5̣ 7̣ 1 1̣[~] 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“#2”音。演奏此音时左手多带颤,有时在按高“1̣[~]”音后,还上滑到“4”音,例如 $\overset{\frown}{2}\ 4\ \overset{\frown}{2}\ 1 \quad | \quad \overset{\frown}{7}\ 1\ 7 \quad |$ ……。在该调中,“4”音和“轻六调”、“重六调”的“4”音相差不多,有时会更更高一些。但它对“7”音的处理比其它调的“7”音要明显的低一些。例如,在“活五调”中常出现 $\overset{\frown}{7}\ 6\ \overset{\frown}{7}$ 这种既不是“b7”又不到“b6”的游移滑音。弹筝人通常认为“活五调”在诸调中最难演奏。一部分人在演奏“活五调”时使用 5̣ 6̣ 1 2 3 5 音阶定弦,其中的“7”、“1̣[~]”、“4”变化音都是用左手按出。他们认为:用这种音阶定弦弹奏“活五调”的技巧较高,也体现了“活五调”的韵味。然而,多数人弹“活五调”时使用 1 2 4 5 6̣ i 定弦,他们认为:这种定弦把左手按、滑的处理,主要放在“7”“2” (即二四谱的三、五)两音上,方便了演奏,也使“活五调”的韵味更浓了。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。

初次聆听“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”采用 $1\ 2\ 4\ 5\ 6\ \dot{1}$ 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,因为它的音阶音与“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,二者在实际演奏中还是有些不同。“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 $5\ 6\ 1\ 2\ 3\ 5$ 音阶处理成 $5\ 6\ 1\ 2\ 4\ 5$ 音阶),旋律音阶不移位,但旋律发生了改变。而“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。由于“轻三重六调”的“ 4 ”音较“正”,因此定弦也就较灵活,如果乐曲音调属柔和、优美的,定弦就用 $5\ 6\ 1\ 2\ 3\ 5$,“ 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,定弦就用 $1\ 2\ 4\ 5\ 6\ \dot{1}$,“ 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利用 $1\ 2\ 4\ 5\ 6\ \dot{1}$ 的定弦演奏,因此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。

3. 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”($\frac{4}{4}$, 慢板)、“二板”($\frac{2}{4}$, 比头板稍快的慢板)、和“三板”($\frac{1}{4}$, 快板)。古时留下的“二四谱”均未见有“拷拍”(或称“拷打”, $\frac{1}{4}$ 拍子,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”的过渡段落有了对比和变化。现在,凡由“头板”、“拷拍”、“三板”三部分组成的六十八板乐曲,民间统称为“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,演奏者可以随意变化。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。为了充分展示演奏技巧,演奏者有时采用即兴演奏的办法(即用“采花牌”)使乐曲难度加大。

“催奏”是潮乐中最常用的变奏手法,其方法不下几十种,这里仅介绍三种最常用的“催奏”。

1) 利用演奏指法习惯增加音符的“催奏”:

原谱: $3\ 2\ 3\ 5\ 1\ 2\ 3\ 3$

① 由板音加一个音变为“一点一催”(也称“单催”):

$3\ 2\ 3\ 3\ 1\ 1\ 2\ 2\ 3\ 3\ 3\ 2$

② 由板音加三个音变为“三点一催”(也称“双催”):

$3\ 3\ 3\ 2\ 3\ 3\ 3\ 5\ 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2\ 2\ 2\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 2$

当乐曲处于伴奏位置或快速演奏时,可采用以下奏法:

$3\ 3\ 1\ 2\ 3\ 3\ 3\ 5\ 1\ 1\ 5\ 1\ 2\ 2\ 6\ 2\ 3\ 3\ 1\ 3\ 3\ 3\ 1\ 2$