

# 河南方言对河南筝曲风格的影响

周 青 青

## 绪 论

在汉族传统筝曲中,不同地方流派具有鲜明的截然不同的风格。即便是演奏同一个《老八板》或同一支传统曲牌的变体,它们之间也会显现出极大的差异。造成这种差异的原因,除了由于在常用的音阶调式、音型和演奏指法上的不同以外,各地的筝曲还各自带有一种浓厚的地方色彩。是它,使同一支传统乐曲在不同流派的筝曲中风格迥异,而几支不同的乐曲在同一流派的筝曲中(尽管是不同的演奏者)又会表现出相当统一的风格。

本文从方言的角度来探讨河南筝曲中这种地方色彩的内涵和形成的原因。

杨荫浏先生说:“从历史上看,声乐的发展,曾既是器乐发展的先导,又是器乐发展的基础。历史上有无数器乐作品是从先有的声乐作品上加工改编而来;有不少器乐种类曾通过为声乐服务的漫长过程而后逐渐脱离了声乐,形成其独立的器乐体系。”“我们器乐的音乐语汇,并不能完全脱离声乐的音乐语汇。……虽然因为没有歌词,不容易直接而明确地看出它们和语言的关系;但若从其音乐语汇的累积过程说来,从具体作品的加工过程说来,则它们与语言的关系,有时仍有不可忽视的理由。”

在两千多年的演变中,筝一直在为声乐伴奏。从最早的记载“弹筝搏髀而歌呼呜呜”<sup>①</sup>,到其后的许许多多有关史料,再到流传至今的一些传统声乐形式,例如山东琴书、榆林小曲、河南大调曲和河南曲剧等等,都证明了这

点。在长期的合作中,为求得与声乐融洽和谐达到烘云托月、珠联璧合的艺术效果,筝必然要受到声乐中声腔音韵和乐汇风格等特点的影响,并将它们逐步地溶化、运用于自身的表演艺术之中。

河南筝曲流派就是在河南大调曲基础上发展起来的。河南大调曲,又名“河南鼓子曲”,是一种曲牌体的曲艺形式,由明、清两代流行于中原地区的小曲和民歌衍变而成。它的伴奏以弹拨乐器三弦、琵琶和筝为主,有时还加上洋琴、月琴、胡琴等等。这些乐器除了为声乐伴奏外,还有一种合奏的形式,叫“板头曲”,通常在演唱前演奏,作为演唱的准备。被称为“三大件”的主要乐器三弦、琵琶和筝,在合奏中各有其“合乐”的条件和一定的独立性能。因此,在合奏中它们配合默契,而分奏时则独具其趣,成为各有特点的独奏乐曲。

河南筝曲传统曲目可分唱腔牌子曲和板头曲两个部分。前者是由河南大调曲的唱腔曲牌逐渐演变为器乐曲的。它“首先是为声歌伴奏,然后是自弹自唱,最后由于只弹不唱而转化和形成纯器乐曲”<sup>②</sup>。这些唱腔牌子曲,有些至今还在唱腔中广泛使用,有些则已衍变成纯器乐曲。至于板头曲,虽然长期以来就是一种器乐形式,但在河南地方风格的体现和表现手法上,它与唱腔牌子曲完全一致。因此我认为,二者在地方风格方面,都受到了河南大调曲唱腔的相当多的影响。基于这种认识,本文的探讨,采取了以声乐作为桥梁的方法。

# 河南方言对河南筝曲 风格的影响

周 青 青

## 绪 论

在汉族传统筝曲中,不同地方流派具有鲜明的截然不同的风格。即便是演奏同一个《老八板》或同一支传统曲牌的变体,它们之间也会显现出极大的差异。造成这种差异的原因,除了由于在常用的音阶调式、音型和演奏指法上的不同以外,各地的筝曲还各自带有一种浓厚的地方色彩。是它,使同一支传统乐曲在不同流派的筝曲中风格迥异,而几支不同的乐曲在同一流派的筝曲中(尽管是不同的演奏者)又会表现出相当统一的风格。

本文从方言的角度来探讨河南筝曲中这种地方色彩的内涵和形成的原因。

杨荫浏先生说:“从历史上看,声乐的发展,曾既是器乐发展的先导,又是器乐发展的基础。历史上有无数器乐作品是从先有的声乐作品上加工改编而来,有不少器乐种类曾通过为声乐服务的漫长过程而后逐渐脱离了声乐,形成其独立的器乐体系。”“我们器乐的音乐语汇,并不能完全脱离声乐的音乐语汇。……虽然因为没有歌词,不容易直接而明确地看出它们和语言的关系,但若从其音乐语汇的累积过程说来,从具体作品的加工过程说来,则它们与语言的关系,有时仍有不可忽视的理由。”<sup>①</sup>

在两千多年的历史中,筝一直在为声乐伴奏。从最早的记载“弹筝得俾而歌呼呜呜”<sup>②</sup>,到其后的许许多多有关史料,再到流传至今的一些传统声乐形式,例如山东琴书、柳巷小曲、河南大调曲和河南曲剧等等,都证明了这

点。在长期的合作中,为求得与声乐融洽和谐,达到烘云托月、珠联璧合的艺术效果,筝必然要受到声乐中声腔音韵和乐汇风格等特点的影响,并将它们逐步地溶化、运用于自身的表演艺术之中。

河南筝曲流派就是在河南大调曲基础上发展起来的。河南大调曲,又名“河南鼓子曲”,是一种曲牌体的曲艺形式,由明、清两代流行于中原地区的小曲和民歌衍变而成。它的伴奏以弹拨乐器三弦、琵琶和筝为主,有时还加上洋琴、月琴、胡琴等等。这些乐器除了为声乐伴奏外,还有一种合奏的形式,叫“板头曲”,通常在演唱前演奏,作为演唱的准备。被称为“三大件”的主要乐器三弦、琵琶和筝,在合奏中各有其“合乐”的条件和一定的独立性能。因此,在合奏中它们配合默契,而分奏时则独具其趣,成为各有特点的独奏乐曲。

河南筝曲传统曲目可分唱腔牌子曲和板头曲两个部分。前者是由河南大调曲的唱腔曲牌逐渐演变为器乐曲的。它“首先是为声歌伴奏,然后是自弹自唱,最后由于只弹不唱而转化和形成为纯器乐曲”<sup>③</sup>。这些唱腔牌子曲,有些至今还在唱腔中广泛使用,有些则已衍变成纯器乐曲。至于板头曲,虽然长期以来就是一种器乐形式,但在河南地方风格的体现和表现手法上,它与唱腔牌子曲完全一致。因此我认为,二者在地方风格方面,都受到了河南大调曲唱腔的相当多的影响。基于这种情况,本文的探讨,采取了以声乐作为桥梁的方法。

## 一、汉族语言和音乐的关系

语言和音乐在本源于人声、具有时间的性质和表情方式比有空间等方面存在着同一性，不论古今中外，它们二者之间都有着密切的联系，而汉语与某些国家的语言相比较，与音乐的联系就更为密切。汉语以单音节构成的“字”为基本表义单位，每个音节（即每个字）都具有重要辨义作用的固定的声调。即使是同一个音节，其组成部分完全相同，如果声调不一样，表示的意义也就不同，比如“买”和“卖”、“陕西”和“山西”等等。因此，汉语被称作声调语言。而在印欧语系诸语种中，虽然也存在声调的区别，但它并不具有辨义作用，只是语气和情感上的一种附加成分。

每个字音各有高低升降的倾向的特点，使汉语本身就已包含有音乐上的旋律因素；同时，由于声调在辨义上的重要性，它往往牵制了旋律线的走向，直接影响着旋律的进行。如果旋律在唱词声调的配置上处理不当，旋律线与声调的走向相矛盾，就可能影响人们对词意的理解。我国古代的民族声乐艺术家，尤其是曲艺和戏曲的作家及演唱者，对于唱腔中处理语言（唱词）和音乐（旋律）的关系方面，早就予以普遍的重视。魏良辅曾在《曲律》中写道：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取”；当时人们评价歌唱水平的标准，也是“以转声而不变字音为善歌”。<sup>①</sup>至今，“字正腔圆”还常常是戏曲界用以衡量创腔和演唱水平的一个标准。

长期以来，汉族的传统声乐艺术，在腔词关系的处理上，积累了丰富的经验。徐大椿曾在《乐府传声》一书中，用大量篇幅逐一论述了四声的具体唱法；我国戏曲界，也一直流行着“腔随字转，字领腔行”、“以字行腔，寻声达意”等等创腔口诀及“换腔就字”、“换字就腔”等等一套补救办法。

当然，在汉族传统声乐作品中，也存在着

不少突破“依字行腔”规律的旋律现象。“依字行腔”并不能代表汉族传统声乐创腔的全部。但是这并不妨碍我们做出这样一种结论：“依字行腔”、“腔随辞变”是汉族声乐艺术中传统作曲法的一个重要方面。在这一点，汉族的音乐之所以完全不同于欧洲音乐，是因为它植根于其基础之上的汉语是一种声调语言，这声调使汉语具有一种旋律上回环曲折的优美感，并且具有重要的辨义作用。因此，在一定程度上，唱词的声调牵制了旋律线的进行。在我们今天的民族音乐中，还有着传统艺术深厚的基础和影响，有着不可割断的历史和许多仍然运用着的传统手法。这些对于今天的音乐还在发生作用的传统手法，应该得到重视和研究。

## 二、河南方言和河南地方音乐（主要是大调曲）的关系

汉语拥有多种多样的地方语言。在这些方言中，各地的语音调类有所不同，调值也各有区别。表一是部分方言点的调值对照。

表一。

|    | 阴平  | 阳平 | 上声             | 去声              | 入声            |
|----|-----|----|----------------|-----------------|---------------|
|    | 阴平  | 阳平 | 上声             | 去声              | 入声            |
| 北京 | 55  | 35 | 214            | 51              |               |
| 济南 | 213 | 42 | 55             | 21              |               |
| 郑州 | 24  | 42 | 55             | 31              |               |
| 梅县 | 44  | 11 | 31             | 55              | 阴入 阳入<br>1 5  |
| 潮州 | 53  | 55 | 阴上 阳上<br>53 35 | 阴去 阳去<br>214 11 | 阴入 阳入<br>21 4 |

一支民歌小调传到其他地区时，随着它在异乡的传播和深入，曲调上常会发生一些变化。其原因是多方面的。字音的不同，是其中一个不可忽视的原因。因此，王骥德在《曲律》中写道：“古四方之音不同，而为声亦异，于是有秦声，有赵曲，有燕歌，有吴歈，有越唱，有楚调，有蜀音，有蔡讴。”汉族众多的地方戏曲和曲艺，在唱腔上所以各具特色，除了所采用的声腔系统不同以外，字韵和方音运用上的差异也造成了它们之间的区别。即使是同

声腔系统，不同的方言也会形成不同的剧种，例如皮黄声腔中的汉剧皮黄、滇剧皮黄和京剧皮黄等等。甚至在同一声腔的同一剧种中，演员的方音不同也会形成唱腔上的不同流派，例如早期京剧老生行当中的程长庚、余三胜和张二奎<sup>⑤</sup>。

从表一调值对照中可看到，河南方言的四声调值与普通话完全不同。这形成了河南音乐的地方特色。举例来说，河南大调曲《小姑贤》中有这样一句唱词：“婆母娘在草堂又把命发”。如果用普通话来念，其声调的走向应如表二。如以它为依据配置旋律，则曲调可能会是例1。

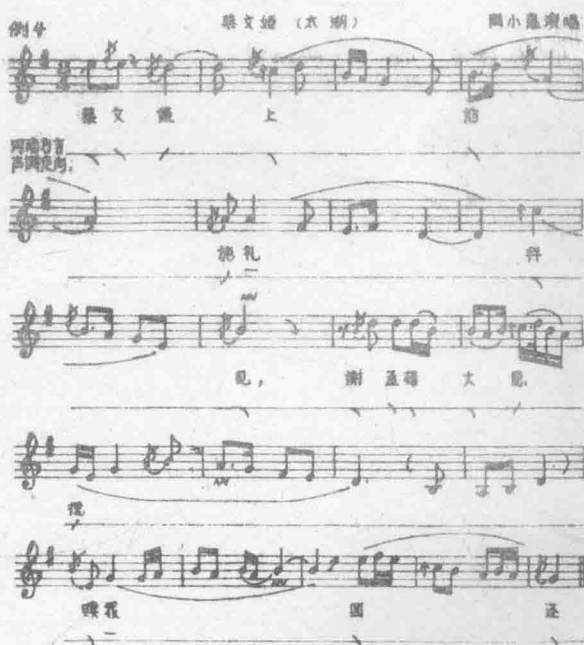
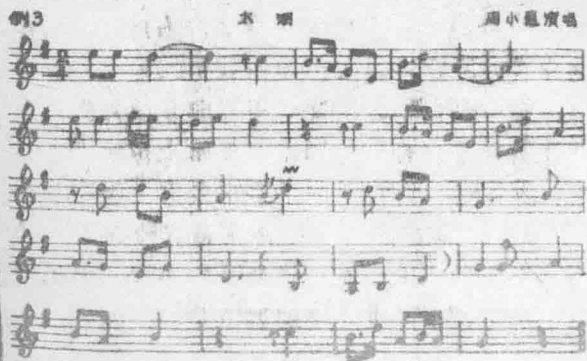
这句唱词，如果用河南话念，其声调走向则如表三。它在河南大调曲中的旋律如例2。

表二、  
婆 母 娘 在 草 堂  
表三、  
婆 母 娘 在 草 堂

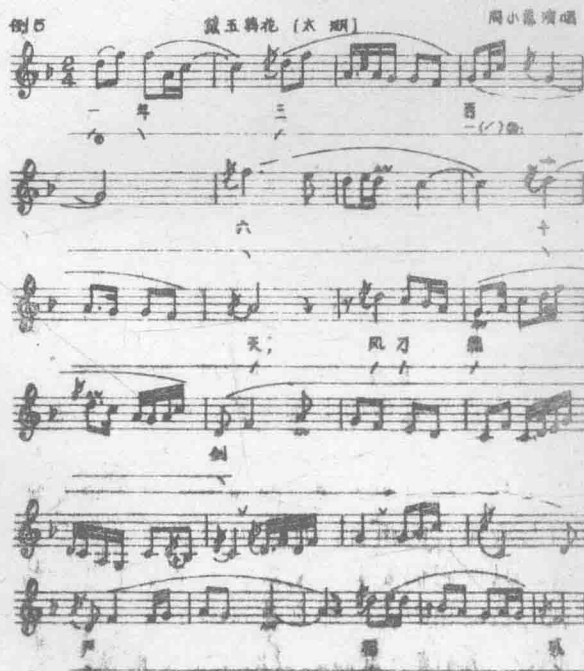


下面进一步来看看在河南大调曲中，河南方言是怎样对其旋律发生影响的。

河南大调曲有两百多个曲牌，其中[太湖]（又名渔关）比较擅长于抒情，例3是它的原始形态。在《蔡文姬》的唱段中，因字音和感情的需要，这支曲牌产生了一些变化（见例4）。同一支曲牌，在《黛玉葬花》中则成为例5。将例4、5与原形相比，除了因感情的需要曲调变得更加委婉曲折以外，为使旋律与唱词字调相符，还增加了许多装饰音和滑音。



（例4第19小节上滑音应在第二拍第一音上）



⑤ “一”“年”的“一”在北京站中国交响乐团演奏时，在河南站中仍是阳平。  
⑥ 按原谱，上声“百”等在河南站中立为平声，但实际发音带阳声调，有一些分离的感觉。

（例3第18小节应为切分节奏）

河南大调曲常常使用[鼓头]、[鼓尾]作为唱腔套曲形式的头和尾。它们比较擅长于叙事。例6是《老少嗷》中[鼓头]的前两句。例7是《老少嗷》[鼓尾]中享多腔少的一段。



## 例7

## 老少调 (鼓头)

周小惠演唱



注：①②，按河南实际发音，两个调调相连时，有时第一个调调变为什调。

从以上几例看，大调曲的大部分旋律是按河南方言的字调趋向进行的。当字少腔多时，唱词上前两个音符的进行往往就是唱词字调的趋向。这两个音符可能是由两个旋律音组成，也可能是由一个旋律音和一个装饰音组成；当字多腔少时，除了依靠装饰音的办法，旋律还以它音与音之间的进行趋向来与唱词中字与字之间的进行趋向相符；在一些拖腔中，如果前几个音与它们所配置的字调不符，有时又用后面的几个音或者再加上装饰音、滑音的方法来“正字”。

另外，在河南大调曲的演唱中，不论是装饰音与旋律音的组合，还是两个旋律音自身的组合，只要它们是共同配置在一个字上并且与字调的趋向相吻合，那么，这两个音之间，便常常是一条“没有音高裂缝的平滑的曲线”<sup>①</sup>；其唱法是包括了两个音程之间所有过渡音（音阶所包含的音只是其中一部分）的滑音的唱法，而不是从一个音到另一个音的直接跳跃。这时，这些旋律音和装饰音因在不同音高之间所构成的平滑曲线，而区别于一般概念中的、在音与音之间构成跃迁关系的旋律音和装饰音；同时，它们又以自己在起点和终点有较明显、

较确定的音高位置，而区别于那些起点或终点不太明确的滑音；另外，它们二者之间，又因所占时值的长短及是否为旋律的组成部分而相互区别。

有的语言学家认为，音乐和语言的区别之一是，在一段音乐中，各个不同的音符之间是不相连续的。而在一段说话里，各个不同的声调之间却有许多过渡音把它们联系起来。但是，在汉族传统的声乐艺术中，例如在河南大调曲的演唱中，用以表现唱词不同声调的音符之间，并不是不相连续的。这时，旋律只是语言在音乐上的“翻版”。那些用来表现唱词声调升降幅度的音符，或者直接再现了生活中的语言声调，或是语言在音乐上的夸张，即扩大声调原来的幅度，使它在音乐上有一种语气性的强调，亦或是使音乐增加一些意趣。

正是这些旋律音调对语言声调维妙维肖的模仿，使音乐带上了一层浓厚的地方色彩。人们往往也是以此来评价一种地方音乐是否符合它应有的地方风格。同时，当这些语言声调进入唱腔之后，旋律就对它进行了音乐上的规范和美化——把声调中的平均相对音高变为音阶上明确固定的音高，增强了语言声调的音乐性。

如果将河南大调曲中那些形为装饰音或旋律音、而实为滑音效果的旋律片断都算滑音的话，可以发现，滑音在大调曲中占有相当数量：不仅大部分唱词都带有一个符合字调趋向的滑音，在一些拖腔中和并不符合字调趋向的旋律片断中，也有许多滑音。这是河南方言中升、降声调多在音乐上的反映。

表一说明，在普通话和河南话的四声中，都只有一声是平直声调。那么，为什么说河南话中升、降声调多呢？原因如下：

1. 在阴阳上去四个调类中，每类所包含的字数是不一样的。阴平字多于上声字<sup>②</sup>；
2. 在使用率上，阴平字也多于上声字<sup>③</sup>；
3. 河南大部地区上声字起音较低，但又不到调值的4度，有一点微升的感觉。另外还有十几个县市，上声字的调值是45；而在南阳地区的邓县，上声字是明显的升调，调值为35。

邓县是一个与大调曲有着极为密切关系的地方——近代，大调曲在河南其他地区逐渐衰落，而在南阳地区却十分兴盛，因此，河南大调曲又叫“南阳大调曲”。邓县，又是南阳地区大调曲发展的中心，许多曲牌和唱段是从这里传播出去的。例5中的第四小节和例8中的第十、十五、十九小节，就是上声读作升调在唱腔中的反映。

例8 王二姐思夫（满舟） 杨桂仙唱

提意一声 张二哥，  
再埋怨 我的张二哥。  
你可是  
赶考不回，唉，我这个小儿一天也喂活。

① 演唱者是南阳人。  
② 带\*处为上声读作升调在旋律中的反映。

4. 河南方言中有些例外字，其所属调类与普通话不同。比如“跌”字，在普通话中属阴平，在南阳话中却属阳平。我统计了河南几个地区的例外字，它们并未影响阴平字多于上声字将近一倍的大局。

河南方言中升、降声调多这一特点，反映在以“依字行腔”为创腔的一种手法的河南大调曲中，形成了唱腔旋律上滑音的频繁出现。同样，在河南其他的戏曲和曲艺中，例如河南坠子和豫剧，也存在着大量的上、下滑音。提起河南坠子，往往使人马上联想到它的伴奏乐器坠胡在演奏时左手频繁地大幅度上下滑动而造成的滑音。滑音在河南地方音乐中普遍存在这一共性，进一步证实了河南方言对其地方音乐的影响。

### 三、河南方言与河南筝曲

许多乐器，在为声乐伴奏的过程中，根据

接腔送韵和保腔的需要，必然要摹仿声腔的进行，以求二者融洽地结合。同时，这种摹仿也增加了乐器自身的表现技法和手段。经过长期的加工提炼，一部分唱腔逐渐衍变为器乐曲。这时，原来声乐中的一些韵味和特点，可能仍然保留在器乐作品中，成为乐器上的一种润腔手法。这润腔，起初是一种与语言（唱词）相结合的必要措施，当然也包括根据需要给旋律以情感的润色和单纯的美化旋律。久而久之，这润腔渐渐成为一种比较固定的格式，即使是在没有唱词的纯器乐作品中，也具有特定的表现效果，代表某种特定的地方风格。

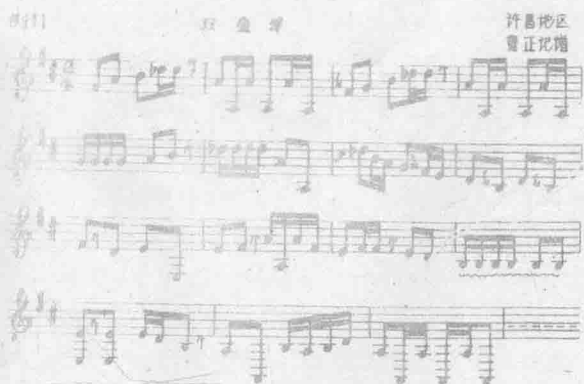
我国幅员广阔，语言庞杂。各具特色的汉族方言，通过声乐影响到器乐曲中，构成了具有鲜明地方风格的器乐语汇。河南筝曲就是这样形成和发展起来的。

很清楚，传统河南筝曲组成部分之一的唱腔牌子曲与声乐有着密切的联系。例9是《双叠翠》在大调曲唱腔中比较原始的形态。例10和11是《双叠翠》在筝曲中的两种形式。

例9 双叠翠 任瑞芝唱

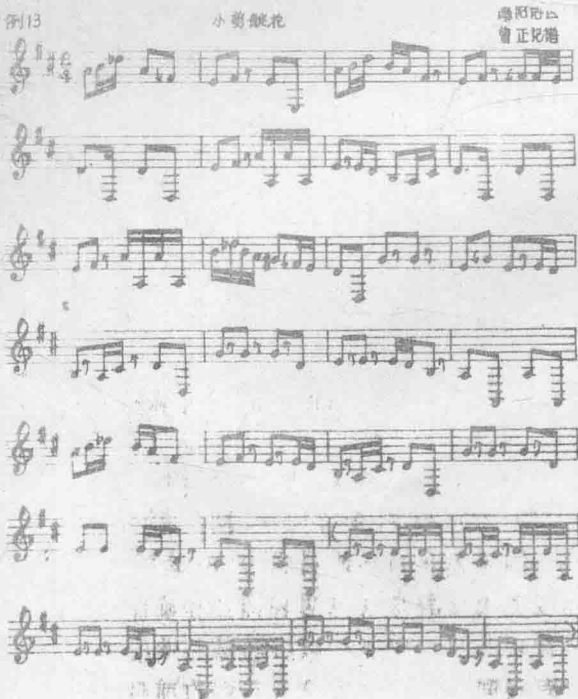
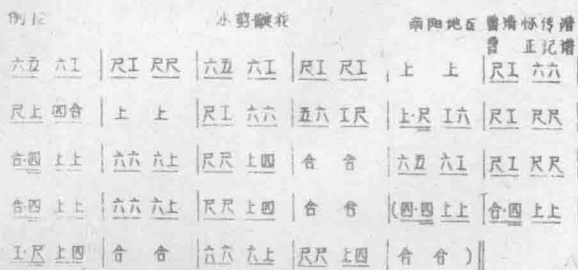
例10 双叠翠 南阳地区曹正化弹

例9—11与例3、4、5一样——在例3「太湖」的原形中，音符简单，没有装饰音和滑音。但在例4、5的具体唱段中，由于字调的需要，出现了大量滑音（包括装饰音和旋律音形式的滑音）。例10和11，虽然同是筝曲的形式，并没有唱词，但可以想象，它们的前身是声腔的



伴奏。由于唱词字调牵制了旋律的进行，产生了许多滑音。在衍变为器乐曲后，滑音依然被保留了下来。

例12《小剪靛花》(又名《小剪剪花》)，是大调曲的另一支唱腔曲牌。这工尺谱是坠子为声腔伴奏时的原谱。艺人们在学习扬琴、琵琶、三弦、笛等乐器时，都用它来作为基本练习。



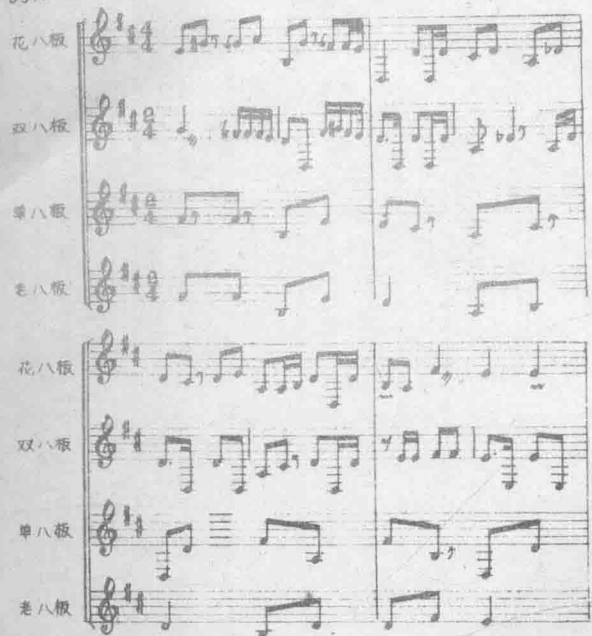
例13和14是《小剪靛花》在河南两个地区的筝曲形式。同样，这两个例也保留了它们作为伴奏时模仿声腔的滑音。原来唱腔中那些形为装饰音或旋律音的滑音，在筝曲中都很便当地直接表现为滑音的形式了。

从以上谱例可看出河南筝唱腔牌子曲中的滑音，是河南方言对声腔的影响在筝曲中的反映。虽然每一支曲牌可填上各种不同的唱词，不同的唱词又可影响同一支曲牌形成不同的旋律形态，但由于升、降声调多是河南方言显著的特征，它们在筝曲中便表现为同一种现象——大量的上、下滑音。

河南筝曲的另一重要组成部分，是“曲曲六十八板”的板头曲。其中有相当数量的乐曲，取材于在全国流行的《老八板》。例15是其中三首与其母体的对比。

这三首“八板”变体的河南筝曲，有浓厚的地方色彩。这首先表现在谱面上大量存在的、标记为上、下箭头的滑音。其次，在这几首筝曲中，还有一些无标记的滑音。我们知道，筝是五声音阶定弦的乐器。在演奏七声音阶的乐曲时，fa和si要通过左手在mi和la弦上的按抑，方能获得。《老八板》是一首五声音阶的工曲，但在这三首河南筝曲中，原《老八板》的许多mi和sol、la和do，却分别变成了fa和si(b do)。于是，在这几首筝曲的演奏中，就必然要依靠许多按音。在演奏按音时，如果是在右手先弹响了弦音之后才按的，那么，不论按弦的速度多么快，滑音的痕迹是不可避免的。这滑音，与大调曲演唱中的滑音和筝谱中标记为上、下

例15



箭头的滑音同样是一条“没有音高裂缝的曲线”，只是它的整个过程进行得更快一些。由于这些滑音与河南筝曲本身的风格并不冲突，实际上应该说，这些滑音正是河南筝曲的风格得以体现的一个组成部分。因此，在演奏中它们并不受到限制，并不强行要求去掉按音时的滑音痕迹，相反，在可能的条件下，有时还要将这些滑音更充分地体现出来。例如这几首筝曲中，凡是在fa和si的右上方还带有上滑记号的，就是要求从mi或la的音高位置上滑到fa或si后，再继续向上滑，直到接近或到达sol或do。

另外，在这几首筝曲中，fa和si的音高是游移不定的。例如《花八板》的第一小节前两拍，第一个fa的上滑终点实际已非常接近sol，而第二个fa是从第一个fa上滑的终点开始，滑到mi。再如《单八板》第二小节中的两个si，实际上都已经上滑到do的音高了。因此，尽管从这几首筝曲都有不少的fa和si，但在实际音响上，这些fa和si更多地是五音体系中mi或sol、la或do的一种装饰性的变化，是在原音符音高上的一种“环绕”，“暗示”着原音高的性质，有时甚至还明确地滑到原音高。所以，这些fa和si，只是利用了筝这件乐器的特长，在其母曲五声音阶的基础上，在一些音符

的音高上，进行了一些环绕性的装饰。这些装饰就象是在乐曲五声音阶的音高周围编织的一圈“花边”，被“花边”所装饰的东西本身，并没有质的改变。而装饰“花边”的目的，是地方风格的需要；手段，是滑音。

从例15中还可看到，在《老八板》的旋律呈跳进状态的地方，在《双八板》和《花八板》这两支加花较多的变体中，常常用一些级进的上、下行音群将原曲跳进的空隙填满。例如《老八板》的前三拍，本是一个五度接一个四度的跳进，而《双八板》却用了两个从“fa到do”的下行级进；在《花八板》中，由于第一拍的“fa”带有从mi升上去的痕迹，因此这里实际上相当于一个从re到sol的上行级进，然后接一个从接近sol的音高（因为第三拍的“fa”仍继续上滑）到do的下行级进。在这两首筝曲中，这种将原曲跳进的空隙填充了上、下行级进音群的进行还有许多处。这些级进音群，有的较长，时值可达六、七拍，范围可有六、七度音程；有的则较短，时值只有一拍，音程只是一个三度，如例16《双八板》第十三小节（re到“fa”，实际上历经了一个通过按音从mi滑向“fa”的过程，因此也把它看作级进）。

例16 (第十三小节)



在江南丝竹《中花六板》的旋律加花中，也使用了许多上、下行的级进音群，但总体是盘旋环绕式的进行方式。而河南筝曲，却常常是在一次级进之后，经过一个跳进，在另一个音高位置上再进行一次级进。特别是这些级进音符还常常与滑、按音结合，例如《花八板》和《双八板》的第一、二小节等等一些较长的旋律片断，和例16第十三小节等等一些较短的旋律片断。如果没有滑、按音的结合，这些级进

音符之间便是一种没有过渡音的跃迁的进行方式。滑、按音的使用，弥合了一部分级进音符之间的音高裂缝，从而构成了“平滑的曲线”，部分地消除了那些级进音符因“跃迁”而产生的棱角。

在板头曲中，还有些只采用了八板体结构而旋律并不直接来源于《老八板》的乐曲。第曲《和番》即其中一例。



注：~ 记号下的音符实际上一个比一个低。

《和番》与例15三首箏曲有许多不同之处：《和番》的乐曲情绪是哀怨悲切的，那三首《八板》则较明朗活跃；《和番》的旋律不是“八板”的变体；那三首“八板”变体的fa和si更多地带有色彩性，而《和番》的fa和si更多地带有功能性。但是，它们在地方风格的体现上，所用的手法是一致的。

正是这些大量的滑音和一部分带滑音痕迹的按音、许多级进音群以及它们与滑音的结合，在河南箏曲的旋律轮廓上，画出了一条条大大小小、长长短短的上下行曲线，将河南方言升、降声调多这一特征体现在器乐曲中。可以说，滑音是体现河南箏曲风格的传神之笔。

#### 四、河南箏曲中的滑音

在汉语中每个字所包含的字调变化，产生于音响的一次发生及其持续的基础之上；每一个字调的高低升降之间，是没有缝隙的连续的圆滑过渡。当汉语字调的这种特点随着唱词进入大调曲唱腔之后，在与每个字调的趋向基本

相符的不同音高之间，便呈现为一种没有音高裂缝的、平滑曲线性的进行方式——滑音。河南箏曲从它的母体——大调曲的唱腔中，带来了这种表现手法。它利用乐器自身的特长，将每一个滑音所包含的不同音高，十分便利地展现在弦音的一次弹响及其余音的持续之中。它再现了生活中的语言声调，并以器乐作品的语言韵味化为其典型的特征与风格。同时，箏又根据自身的条件，将这种语言韵味化的表现手法发展变化为多种形态——

在滑音的趋向上，河南箏曲中有与字调的升、降调相对应的上、下滑音。

在结构上，河南箏曲中有在基本音级前的和基本音级后的滑音。

在时值上，河南箏曲的滑音受乐曲的速度和感情的支配。在速度较快、情绪振奋的乐曲中，滑音从起点到终点的过程较短。而在速度缓慢、哀怨伤感的乐曲中，滑音往往占有较长时值，使乐曲的情绪在缓慢的滑音中得到充分的体现。

在性质上，河南箏曲滑音分旋律性和装饰性两种。前者往往是滑音在终点上的明确而稳定的音高，与弹弦音在时值上平分秋色，双方同为旋律的组成部分。例如例11的第五小节第二拍、第七小节第一拍和第九小节第一拍，以及例17的第六小节第二拍等等。如将它们都记作旋律音，应是例18的形态。所以要采用滑音的手法，目的在于：①演奏上的方便；②空弦音与按弦音在音色上明与暗的对比，弦本音与滑音在音响上实与虚的对比，在音的进行方式上跃迁与滑动的对比；③地方风格的需要。装饰性滑音不属于乐曲旋律的组成部分，而是从属于基本音级的一种润腔。



在形式上,大多数滑音在弦音一次弹响的余音中,完成滑音的全部过程。但也还有象例17的第三十五小节中那样将一个滑音的全部过程,在弦音的反复弹奏中分阶段地展现出来。这是滑音在器乐演奏中的一种变化形态。

在演奏手法上,河南筝曲中有滑音和属于滑音性质的按音以及滑按音的结合,等等。

在汉族各个流派的筝曲中,由于乐器的性能所致,都有滑音的存在。但它们之间有着严格的区别。这在记谱上表现得不够十分明显,但熟悉地方风格的弹筝人却能够熟练地掌握。

现将河南筝曲和潮、客筝曲进行一下初步的比较。<sup>⑨</sup>

潮州筝曲和河南筝曲的滑音区别在于:

1. 数量上,潮州筝曲比河南筝曲少。例如取材于《老八板》的潮州筝曲《大八板》:

例19 大八板 杨乃明演奏

虽然它比《双八板》和《花八板》在原曲的延伸上要大一倍,但取它们相等的一段看,《大八板》的滑音还是比那两支乐曲少许多,尤其下滑音更少。在潮州筝曲《粉蝶采花》中,也是这样(如例20)。

例20 粉蝶采花 苏巧琴演奏

2. 时值上,潮州筝曲的滑音往往一点即起,即便是在速度缓慢的乐曲中也不例外。

3. 河南筝曲中除一部分fa、si外,一般滑音的终点都或长或短地达到了音阶中的一个明确的音级上。而潮州筝曲的滑音却常常是停在接近于某一个音阶的位置上(这可能与潮州音乐所用的律制有关)。河南筝曲的滑音以小二度和大二度为多数,潮州筝曲则以大、小二度或小于大、小二度的滑音为多数。

客家筝曲在上述这些方面介乎于河南、潮州之间。客家人原是从中原一带移居到南方去的,他们的语言和音乐都还保留着一些中原特点,但在南方的长期生活中,他们的语言和音乐又产生了一些变化,从而形成了独特的风格。

## 五、结 论

由于汉族语言的声调具有音乐性和辨义的重要作用,它对汉族传统的声乐艺术产生了深远的影响,形成了“依字行腔”、“腔随辞变”的创腔规律。于是,一种方言的声调特征,就有可能成为其地方音乐的地方风格特征。河南方言就是这样通过对传统地方声乐旋律线的牵制和影响,将它在语音上升、降声调多这样一种特征体现在唱腔中,造成了旋律上大量的上、下滑音,形成了典型的地方风格和色彩。

河南筝曲从它母体——声乐形式的河南大调曲中,继承了这种特征。当它还只是作为声乐的伴奏时,这特征是它与声乐融洽结合的手段;当它脱离了声乐逐渐成为独立的器乐曲后,这特征就成为了一种典型风格的具体体现,成为一

种适合于当地人们审美习惯的、固定的器乐语汇。

这种典型风格的形成,经历了从语言声调到唱腔旋律再到器乐语汇的过程,完成了从语言到音乐的升华。在这个过程的最初阶段,这种典型风格还必须依附于语言。只有在唱词声调需要的情况下,这特征才能在唱腔旋律中得以体现。在演进发展过程中,那些刚刚从声乐伴奏脱胎出来的、初具雏形的河南筝唱腔牌子曲,虽然已经脱离了唱词,但这种典型风格的体现,还是从某一具体唱段中承袭下来的。经过多少年不断地加工提炼,这些滑音从方言声调对旋律的作用,逐渐上升为地方音乐风格的特征。于是,在声腔上,它不仅表现在与唱词字调相符的旋律中,也表现在一部分拖腔和一些与唱词字调不符的旋律之中;在筝曲中,那些器乐性较强的唱腔牌子曲,也无需再死板地依靠具体唱词的声调,而是将这特征溶化于旋律的进行方式和润腔的手法之中。因此,河南筝板头曲——那些无词可循的纯器乐曲,由于从未有过唱词的局限,这种典型风格也就表现得更加充分和普遍。这时,这特征就成为一种固定的表现方式,具备了独立存在的价值和意义。至此,也就完成了从方言到器乐语汇的整个升华过程。

每一种文学艺术的风格,都不可能是单方面的因素造成的。音乐作品也不例外。因此,在形成河南筝曲风格的众多因素中,方言的作用只是其一。除此之外,当地民间音乐已经形成的特点和取得的成就,必然会影响到河南筝曲的旋律和润腔;每个改编、演奏者的性格和兴趣,也会左右一首乐曲的气质;而当一首器乐曲脱离了声乐独立存在之后,它必然会根据乐器自身的特长而加以发挥;等等。

另外,依字行腔只是汉族传统声乐艺术创腔的手法之一,我们还可以找到许多突破语言声调而使音乐得到充分发展的例证。本文只是从河南筝曲风格的形成过程中,就方言字调所产生的作用这样一个角度进行探讨,其他不属

于本文的探讨范围。

附记:本文在搜集材料的过程中,曾得到郭建梅、任清芝、周小慧、杨桂仙等同志的大力协助;论文的完成,得到了曹正先生的精心指教,并承蒋菁、袁静芳、罗映辉、尼树仁等老师提出修改意见,谨此表示感谢。

① 杨荫浏:《语言音乐学讲稿》

② 李斯:《谏逐客书》

③ 曹正:《古筝独奏曲集前言》

④ [清]杨恩寿:《词余丛话》

⑤ 程长庚是安徽人,唱、念中带安徽音;余三胜是湖北人,唱、念以湖广音为基础;张二奎多年居住北京,唱、念中运用北京音从他开始。

⑥ 沈洽:《音腔论》。

⑦ 从字典上统计,阴平字多于上声字近一倍。

⑧ 从河南同志用方言念的大调曲唱词统计,阴平字也大多于上声字。

⑨ 不用山东筝曲与河南筝曲相比较,是因为山东话与河南话在四声的调值上十分相似。见表一。

## 《外国音乐参考资料》 征求1984年订户

本刊为不定期刊物,内容为翻译介绍世界各国作曲理论,音乐学,音乐史,指挥艺术,声乐表演及器乐演奏艺术等方面的最新著述以及乐坛人物,乐曲解释,歌曲、音乐动态等。

本刊全年出版六期,每期定价0.50元,共收工本费3.30元。(包装、邮费在内,如怕丢失,另加挂号费0.70元)。全年订费一次付清,中间不办理增退事宜。欲订者请于明年1月15日前通过邮局将款寄北京西城中央音乐学院《外国音乐参考资料》编辑部。请不要在平信中央带现金或邮票。汇款单上务必写清姓名,订阅份数,详细地址。以免延误投寄时间。印数有限,逾期恕不办理。

