编者按：刘严是台湾籍上海音乐学院2002年毕业的古筝专业硕士研究生。她在校学习期间品学兼优，是一位近年来难得的筝界优秀人才。她的毕业论文《论汉族传统筝乐的五大流派》在网上发表，愿能对筝乐理论研究有所推动。

何宝泉古筝艺术工作室

2005.10

论汉族传统筝乐的五大流派

刘　严

前言

古筝是一件古老的中国乐器，迄今已有两千多年的历史，在李斯《谏逐客书》中已有关于筝的文字记载："夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也"[1]。筝的形制从最早的12、13弦，随着不同时代弦数时有增减，到目前通用的筝为21弦（一般为五声音阶调弦定音，共四个八度音程）。筝的存在与人民息息相关。近百年来在山东琴书、河南大调曲子、潮剧、江南丝竹、客家汉剧等戏曲曲艺中，都有筝的存在。不论是宫廷或是民间，筝普遍受到大众的喜好，也因乐器本身的形制、演奏技法等，形成了独树一帜的音乐风格，在中国民族器乐中占有非常重要的一席之地。另外由于中国文化的影响，古筝自古代已远传到周边国家（如：韩国伽揶琴〔Kayagan〕、日本筝〔Koto〕、蒙古筝〔Yataga〕、越南筝〔Dan Tranh〕等），由于它的音色优美及本身的丰富表现力，在世界民族乐器之林中也占有一定的地位。

中国由56个民族组成，其中又以汉族人口占最多数。汉族筝乐影响较大、人数最多、艺术上较成熟，主要有五大流派，按地区划分可分为山东、河南、客家、潮州、浙沪各派。山东、河南地处长江流域以北，一般称为"北派"，其它则称为"南派"。由于地理位置的不同，语言、气候及生活习惯皆有所差异，反应在艺术上也各具特色。

筝乐的流派在形成过程中必有其独特之处，方可得到人民大众的喜爱而流传后世，流派的形成归纳起来有以下几点：

（1）具有一批独特风格的筝曲。均有典型、影响较大的代表曲目，各流派的曲目是独立存在的；

（2）有特定的演奏技法。不同的生活背景产生不同的音乐语汇表现，形成不同的弹奏方法与音色变化；

（3）有独有的旋法规律。各个流派的筝曲，由于旋法的不同，形成不同的节奏

[1] 李斯，"谏逐客书"，载《新译古文观止》，邱燮友、谢冰莹、左松超、黄俊郎、应裕康、傅武光等注释，台北：三民出版社，1987年初版，1991年修订初版，第206页。

及风格特点；

（4）有代表性的演奏家。当风格成熟时必有各自优秀的演奏者出现，进而推向大众。

一、山东筝派

1、地域、形成的历史

山东筝派是中国五大筝派之一，主要流行于鲁西聊城及鲁西南荷泽地区的郓城、鄄城等地。到了汉魏时期，曹植被封在荷泽一带，他的《弃妇诗》中写着“摹帷更摄带，抚节弹素筝。慷慨有余音，要妙悲且清。”[2]由此可窥见当时荷泽地区筝艺兴盛的情况，该地区素有“郓鄄筝琴之乡”的美称。

近、现代山东筝曲主要是由山东地方说唱音乐或戏曲（如：山东琴书、吕剧、柳琴戏等）逐渐发展而成的。如：《凤翔歌》、《上河调》、《寒口垛》等，多为琴书中唱腔曲牌，高自成、赵玉斋等人曾运用《凤翔歌》的旋律改编为《凤翔歌变奏曲》；近代筝也进入山东的戏曲伴奏中。赵玉斋二十世纪五十年代创作的《庆丰年》就是运用了山东吕剧的行弦曲，大胆使用山东民间曲调加上双手演奏，受到广大群众的欢迎，对后来其它创编的独奏曲多采用双手弹弦有一定的影响。李祖基创作的《丰收锣鼓》则是在山东柳琴戏的基础上加以改编而成，引子以双手连续和弦配上不同节奏重音，表达了丰收时节农家以锣鼓击乐欢庆的场面，主题以三次旋律呈示了柳琴书表演时人物表现的惯用手法，第二段中板主题描绘了两个农妇话家常之情景，最后主题再现全曲在热闹的气氛中结束。从上述可知，山东筝曲的发展皆与山东的民间音乐紧密相连。

古筝网
www.guzheng.cn

2、曲目分类及代表曲目

山东筝曲分为大板筝曲和小板筝曲两类。

大板筝曲为有属名的筝曲，属于八板体系，一般 8 拍一句共 8 句，第 5 句再加 4 拍，全曲共 68 板，此类乐曲是从山东琴书或吕剧演出后乐手们合乐的纯器乐曲“碰八板”中脱离出来的。“碰八板”是山东地区流行的一种丝弦音乐，其合奏乐器为筝、扬琴、胡琴（或坠胡、大板胡等）和琵琶等。这类乐曲是由四个乐器各自演奏长度、调式一致，而曲调、曲名均不相同的八板体结构乐曲而闻名。由于曲调有所不同形成复调关系而谐和地“碰”在一起，故称“碰八板”，习惯成套演奏（即连奏数曲）。古筝在乐队中地位突出，故有“无筝不成乐”之说。一般来说，演奏“碰八板”速度由慢至快，慢板曲目有：《汉宫秋月》、《隐公自叹》、《美女思乡》等；流水板（中速）曲目有：《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》等；快板曲目有：《普天同庆》等。由于旋律皆由母曲《八板》而来，某些旋律骨干音和乐句落音相同，各乐句基本上长度相一致，因此能自然的碰在一起，但又互为不同旋律，互为衬托，各自独立性强，一会儿分开一会儿又碰上，互为因果关系，衬托铺垫，合理安排，与八板体中的起承转合一样，构成一首完整乐曲，形成跌宕起伏、迂回曲折却又和谐悦耳的支声复调，故纵横都是

[2] 见南朝（陈）徐陵编，（清）吴兆宜注，《玉台新咏》，台北：世界书局，1956 年，第 54 页。

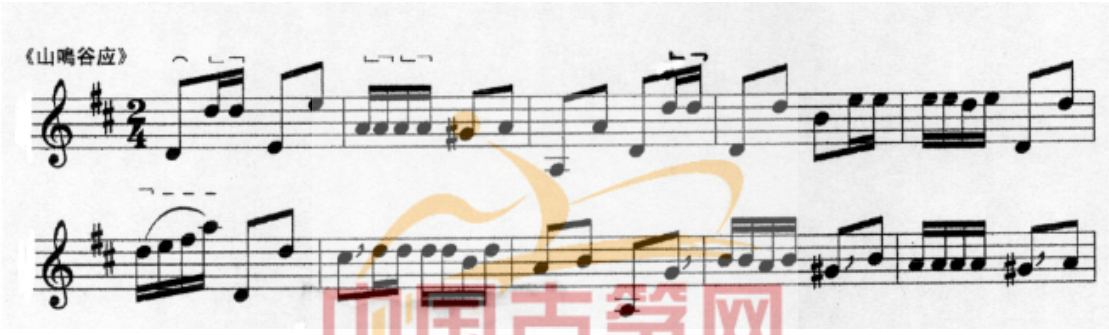
变奏关系，形成一种变奏套曲形式[3]。大板筝曲代表曲目有：《莺啭黄鹂》、《小溪流水》、《汉宫秋月》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《隐公自叹》等。现存的大板筝曲约有三、四十首，无论在乐曲内容或演奏技法编配上都是山东筝派的代表。

小板筝曲则是民间演奏家将民歌或是琴书的唱腔、曲牌器乐化而来的，旋律以小巧为主，刚中有柔，柔中有刚，乡土气浓，活泼而富于歌唱性，不受板数限制[4]。代表曲目如《凤翔歌》、《天下同》等。由于配合琴书唱腔的关系，大多使用C、D调。

3、演奏技法特点及旋法规律

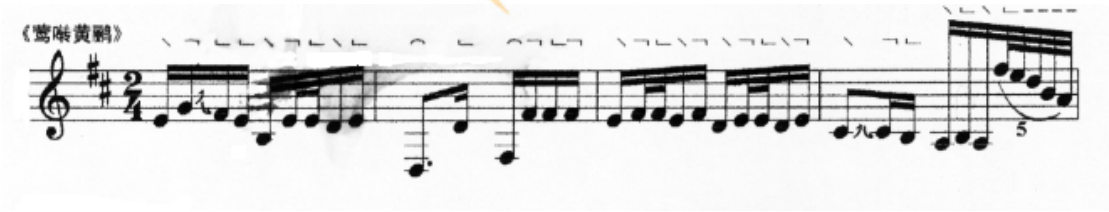
A・技法特点

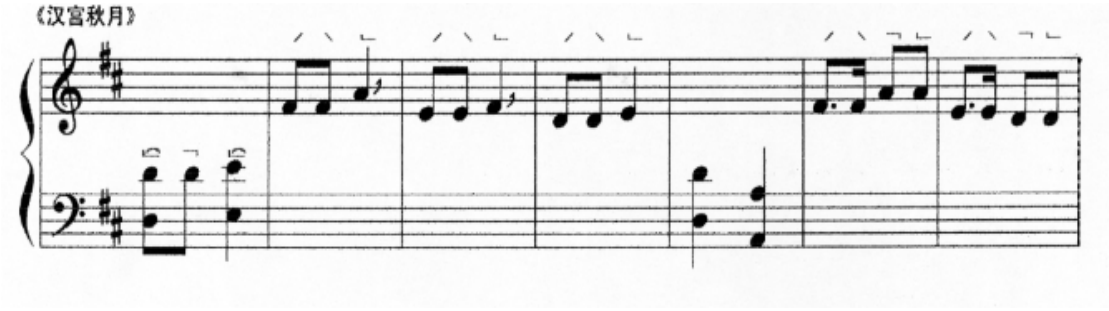
（1）由于传统山东筝弹奏时以真指甲（不戴义甲）演奏，造成右手大指小关节快速托劈演奏技法极富颗粒性，旋律常用 16 分音符连续进行，演奏要求指关节爆发力强，音色浑厚有弹性，造成一种珠落玉盘之效，为山东筝派中最突出的技法。如《山鸣谷应》：



中国古筝网
www.guzheng.cn

（2）别于常用指序采用挑抹、劈托指序，使音色富于变化。如《莺啭黄鹂》、《汉宫秋月》：

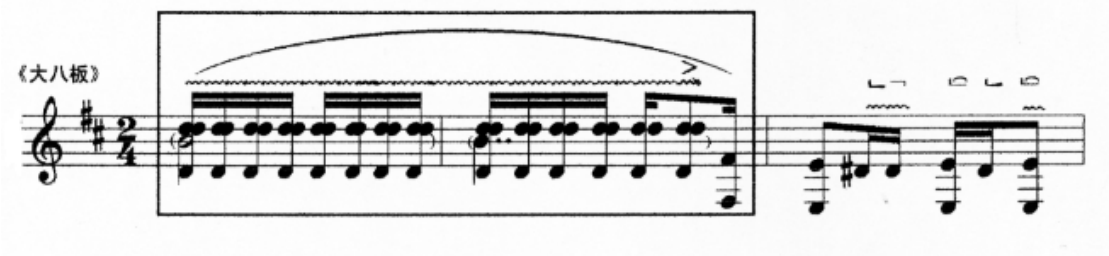




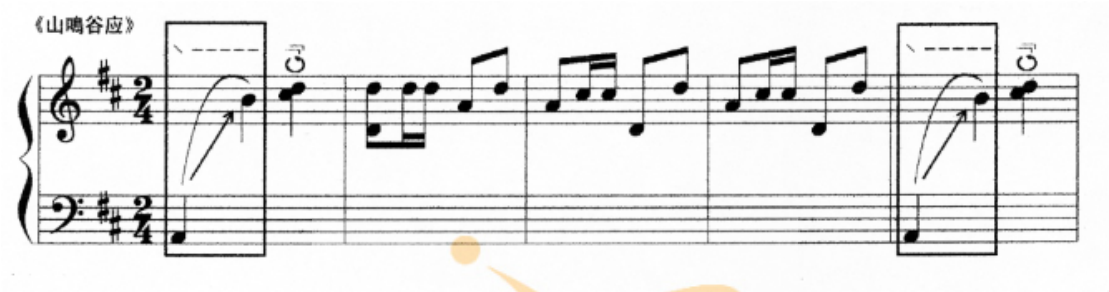
[3] 成公亮，“山东派古筝艺术”，《中国古筝名曲荟萃（上）》，上海：上海音乐出版社，1993 年，第 265~266 页。

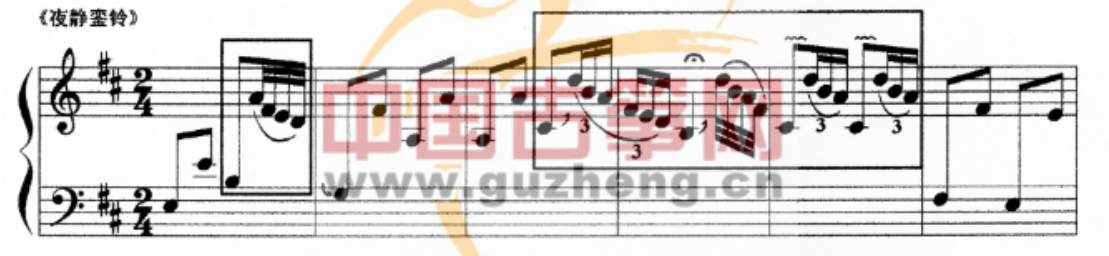
[4] 何宝泉、孙文妍，“筝艺述要”，《中国古筝教程（上）》，上海：上海教育出版社，2002 年，第 3 页。

（3）连续的带音头八度大撮同时加上左手上滑重颤音是此流派所独有。如《大八板》：



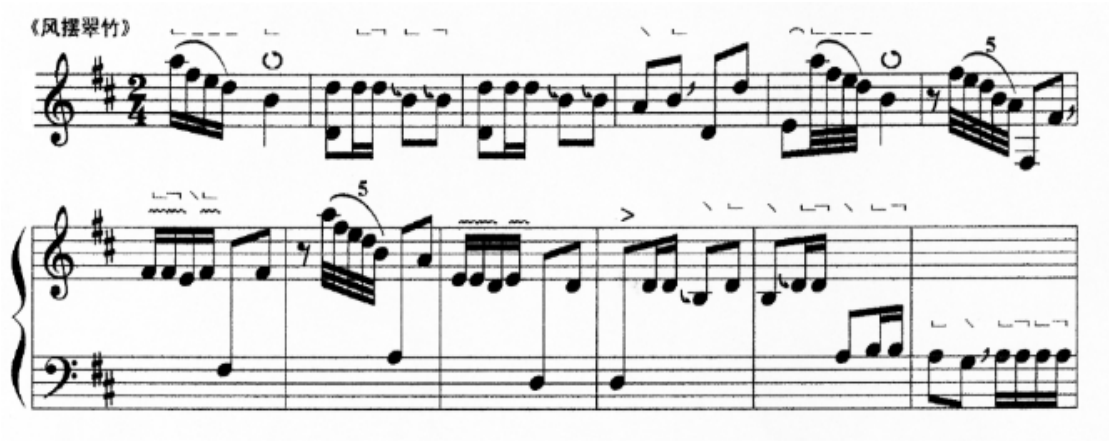
（4）除了下行刮奏外亦有上行刮奏，且带有音头。随着乐曲速度不同，刮奏速度也有快慢之分，然而音色要求多为明亮、带颗粒性。如《山鸣谷应》、《夜静銮铃》：





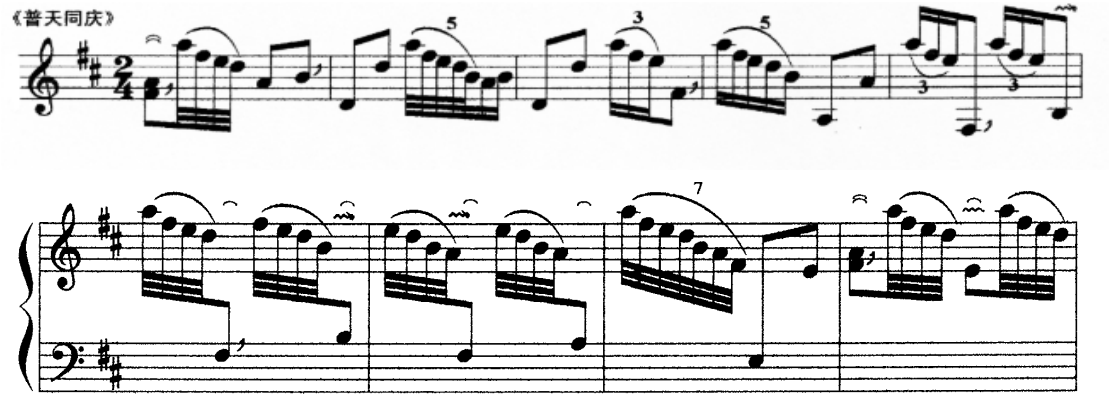
中国古筝网
www.guzheng.cn

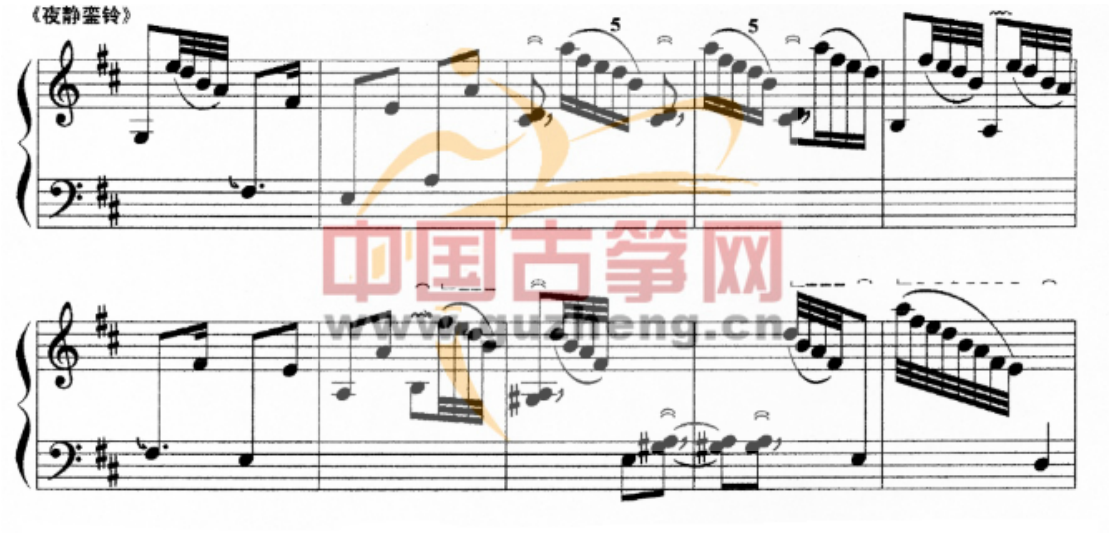
（5）由于传统山东筝采用丝弦，余音较短，且风格较为明快、热情，形成按滑音过程较快，Fa、Si 音要快速过渡，并多重颤音的特点，左手颤音振幅大，且频率快。如《风摆翠竹》：



B・旋法规律

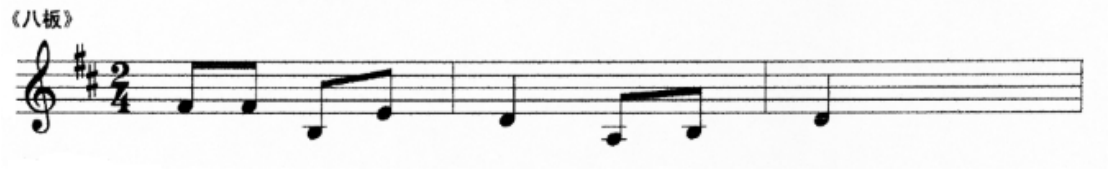
乐曲一般不进行旋律的变奏，只重复演奏，第二遍用情绪和速度来推动，某些乐曲中使用大量的花指（刮奏）加双劈、双抹、双勾等所形成的旋律线将情绪带起，加上不同节奏的花指（刮奏），可变换节奏重音，使音乐行进对比明显、生动活泼，因此乐句划分及速度改变时刮奏较其它流派有更大的力度变化。如《普天同庆》、《夜静銮铃》：

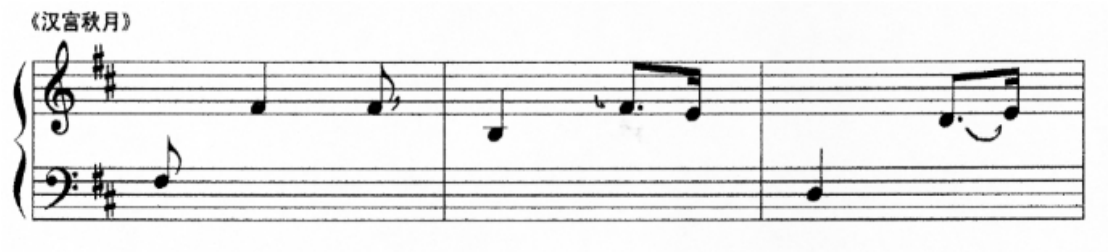


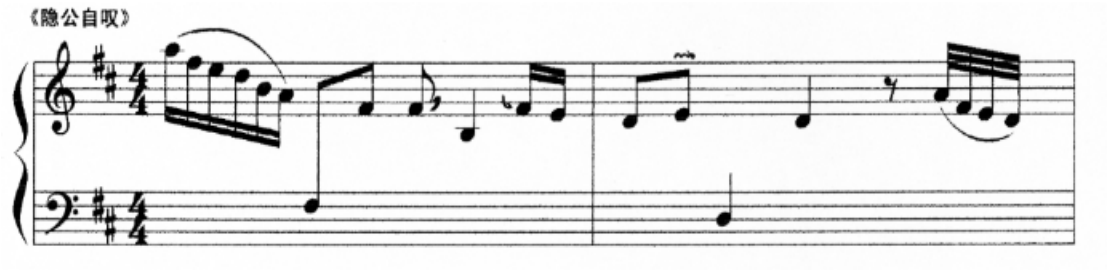


中国古筝网
www.guzheng.cn

乐曲中常采用 x xx x x 或是 xxxx xxxx 连续 16 分音符等节奏，并配以大指小关节连续托劈指法运用，使旋律极富动感，音色富弹性及结实。山东筝曲大部分旋律音程大跳较为普遍，音区变动亦然，使人有鲜活明快、对比强烈之感。大板筝曲由于是“八板体”结构，因此常会出现共享旋律的影子，如：《汉宫秋月》、《隐公自叹》等。







4、代表性的演奏家

近 50 年来较有代表性的演奏家有张为昭、赵玉斋、高自成、金灼南等。

张为昭（？~1963），山东郓城人，家境优渥，学习琴、筝为修身养性之兴趣，师从黎邦荣、张为台，演奏风格追求一种求平稳、讲究韵味的特点，左手按颤极富变化，右手指序讲究完美，演奏运指常采用食指挑抹指序，1956 年曾应聘于中央音乐学院，是一批后起之秀的导师。

赵玉斋（1923~1998），出生于山东郓城，从小拜师山东民间艺人王登海、王尔敬等学唱二夹弦、梆子戏、山东琴书等地方戏，学拉坠胡、二弦、四胡、板胡，并向樊西雨、黎连俊先生学弹古筝。1943 年拜王殿玉先生为师，学习古筝、擂琴，后跟随王先生四处流浪卖艺。1949 年底，独自到贵阳、昆明等地演出，1951 年加入重庆技艺团，担任古筝、擂琴演奏兼乐队队长。1952 年受王殿玉先生之邀，加入天津曲艺团，次年师生的擂琴演奏在全国第一届音乐舞蹈汇演中获得优秀表演奖。1953 年秋，经曹正先生举荐，应聘于沈阳音乐学院，1954 年利用山东筝曲《八板》改编的《四段锦》，乐曲在节奏上突破了原有民间筝曲的程序，充分发挥了古筝的表现力。1955 年创作独奏曲《庆丰年》，大胆采用双手弹奏和弦等技法，在 1956 年全国第一届音乐周上获得了巨大的回响。随后的几十年中也创作了大量筝曲，发表了许多文章，并培养了大批的优秀人才，1987 年后晋升为教授[5]。由于赵玉斋青年时代长期在曲艺团演出，形成演奏风格热情奔放，极具舞台感，其右手大指小关节托劈技法为之一绝，弹奏音色铿锵有力，极富弹性，运用自如。他也是第一位被聘请进入专业音乐院校教学的山东民间筝人，他所创作改编的多首乐曲，对于山东筝派的普及与流传有非常大的贡献。

高自成（1918~　）生于山东郓城高庄，八岁时随叔父学唱山东琴书，13 岁师从张为昭学弹筝，后又师从张念胜、黎连俊、王殿玉等先生。1955 年参军入伍总政文工团，后来开始了山东筝曲的整理和改编工作，如：《高山流水》、《凤

[5] 阎俐，“半世筝王　一代宗师—纪念著名古筝演奏家、教育家赵玉斋先生”，《中国民族管弦乐学会‘99 全国古筝艺术研讨会论文集》，北京：中国民族管弦乐学会信息数据部编印，2000 年，第 35~39 页。

翔歌变奏》、《天下同变奏》等。1957 年到西安音乐学院任教，长达 25 年，为大西北地区培育了大量的音乐人才。其演奏风格由于其演唱山东琴书的深厚功底，故弹奏筝曲旋律极富歌唱性。

金灼南（1882～1976）又名金葵生，号秋圃居士，清末出生，临清金郝庄人。自幼好古文诗词，酷爱书艺，18 岁考取秀才。受其父金克俭影响，精通筝学理论，擅长古筝演奏。青年时遍于大江南北寻师访友，切磋筝技，同时集众家之长于一身，终成一家，称为“金派”。其演奏风格古朴典雅，声纯音正，运指方面“肉甲并用”。其效果“重而不燥，轻而不浮，急而不促，徐而不驰，疏而有味，断而似连，刚柔相济，清浊协调”，为同行所推崇。并将筝学源流、演奏技艺等著书立说，以传后世。他的《齐手开板》、《流水击石》、《禹王治水》、《穿花蜂》、《渔舟唱晚》、《庆丰收》、《凿山引水灌桃园》等，至今广为流传。曾任教南京艺术学院、山东艺专（今山东艺术学院）[6]。

二、河南筝派

1、地域、形成的历史

河南筝派主要流传于河南省境内。传统的河南筝曲主要来源于“河南大调曲子”。“河南大调曲子”，原称“鼓子曲”，是从明朝中叶至清朝乾隆年间流行在开封的小曲为基础逐渐演化而来的，后流传于洛阳、南阳等地。清末民初，有人将鼓子曲中易于传唱的小曲、杂调作为民间歌舞踩高跷的曲子，名为“小调曲”，即为河南曲剧前身。之后，洛阳、开封等地的鼓子曲衰微，唯独南阳一支独存，并有新的发展，为有别于“小调曲”而称“大调曲子”或“南阳大调曲子”，延续至今[7]。其伴奏乐器以古筝、三弦、琵琶的演奏最有特点，另有月琴、扬琴、胡琴、四胡、洞箫、板、八角鼓等。河南传统筝曲就是长时间经历代筝人在大调曲子的基础上不断提炼、丰富而形成的。

中国古筝网 www.guzheng.cn

2、曲目分类及代表曲目

传统河南筝曲主要可分为板头曲及牌子曲两大类。

板头曲，是演唱大调曲子前的纯器乐曲，盛行于南阳、邓县、泌阳等地。在大调曲子开场前演奏，作为乐手活手及舞台静场之用（又称为开场或闹台）。乐曲属八板体系，全曲六十八板，曲式结构严谨，其中又分三大类：慢板（一板一眼），代表曲目如：《陈杏元和番》、《陈杏元落院》、《苏武思乡》等；中板（一板一眼），代表曲目如：《打雁》、《上楼》、《高山流水》等；快板（有板无眼），代表曲目如：《小飞舞》、《打秋千》等。板头曲也和山东碰八板相同，各件乐器发挥自身特点互为铺垫、烘托。经历代筝人不断加工、提炼，无论在乐曲形象及音乐内容都日臻完善，成为河南筝派中极具代表又富有特点的古筝曲。演奏时也有将曲情相近的乐曲联弹的习惯，如：《哭周瑜》接《泣颜回》、《上楼》接《下楼》、《和番》接《落院》等。

---

[6] 网络资源，中国山东http://www.sd-china.com/people/people-92.htm

[7] 摘自缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，《中国音乐词典·大调曲子》，北京：人民音乐出版社，1985 年，第 64 页。

牌子曲则由大调曲子的曲牌唱腔、间奏器乐化而来，活泼明快有地方特色。不受六十八板的板数限制，在句数上略有增减，同名变体形式居多，代表曲目如：《双叠翠》、《山坡羊》、《剪靛花》等。

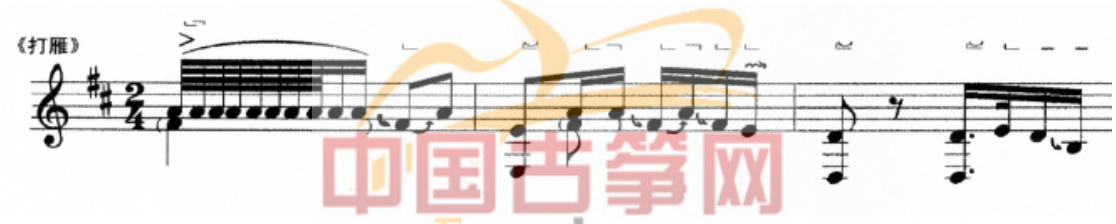
除了传统筝曲外，近五十年来也出现许多以河南筝技法为主的创作乐曲，它们大多是在民间乐曲、河南梆子、曲剧等戏曲曲艺基础上加以改编而成的。著名的有：曹东扶的《闹元宵》，任清志的《新开板》、《幸福渠》，乔金文的《汉江韵》等。

3、演奏技法特点及旋法规律

A・技法特点

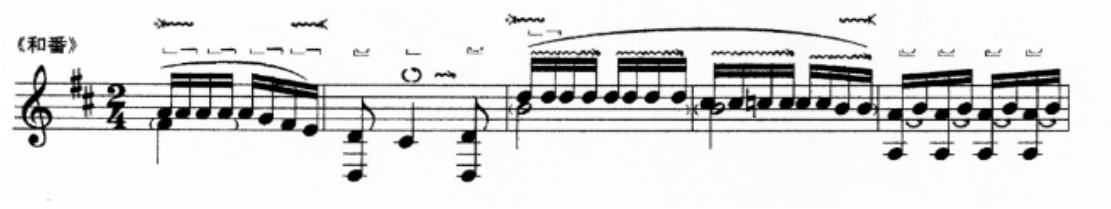
由于河南地处中国北方，地方乐种的曲调多高亢悲壮，力度音色对比较大。河南筝亦如此，表现在演奏技法上有以下特点：

（1）由于传统的河南筝为十六弦钢丝筝，右手为真指甲（或外带指甲），演奏以右手大指大关节快速托劈（或称轮）最为出色，加上大调曲子演唱时的咬字习惯，因此快速托劈第一个音多带音头，节奏型多为 ，音色铿锵有力，不同于山东较为平均的小关节托劈。如《打雁》：

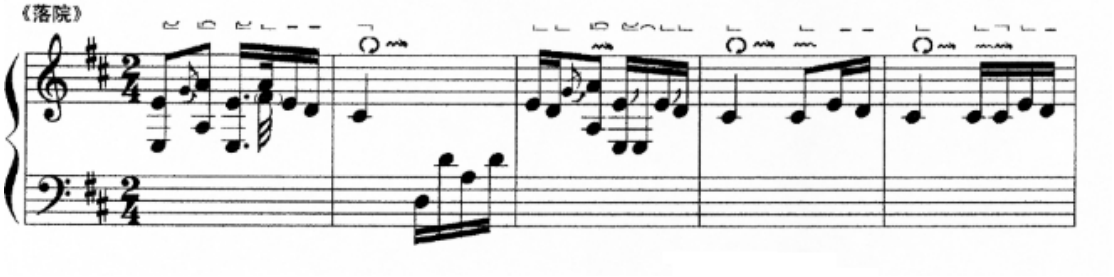


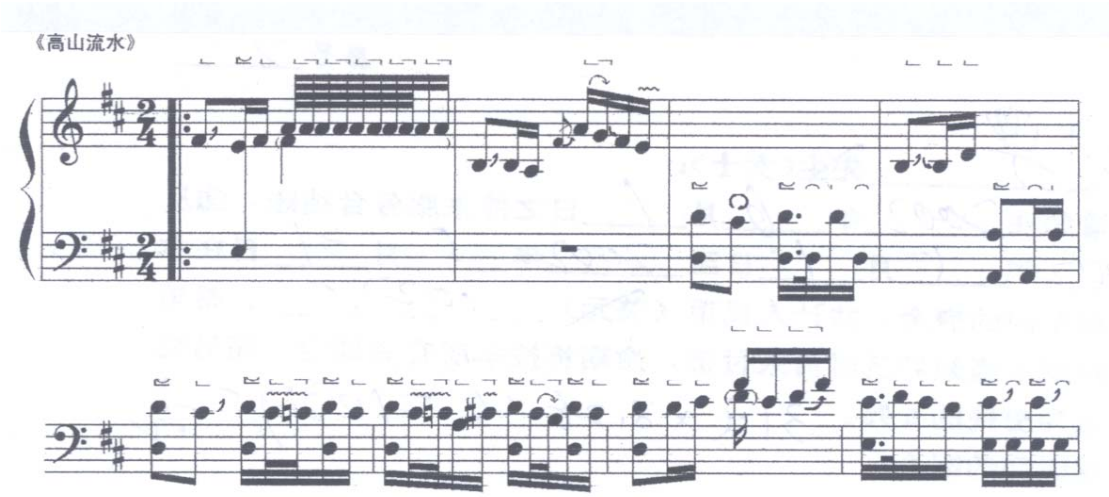
中国古筝网
www.guzheng.cn

（2）河南筝常采用音色富于变化的“游弹”。弹奏时由靠近码子内侧逐渐向岳山方向弹奏，反之亦有。并配合左手大幅度的按颤音，形成音高与音色同时变化之效，擅于表现悲愤细腻的情感。如《陈杏元和番》：

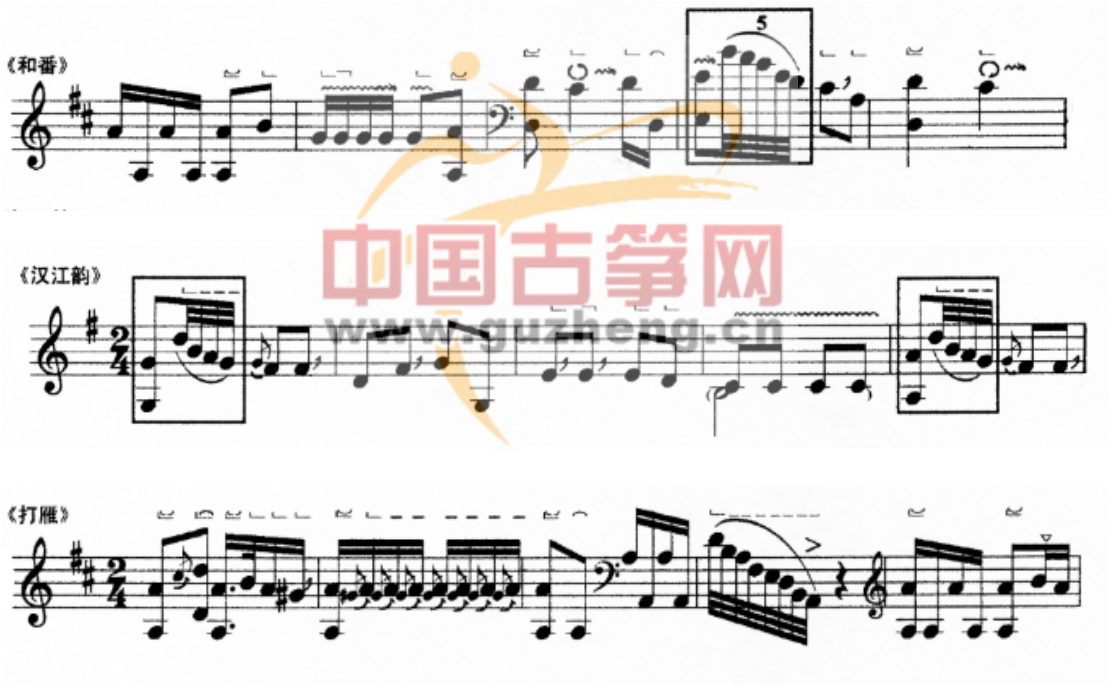


（3）由于河南筝多使用大指托劈指法或大指托加中指勾组合大撮指法，食指的运用较少，因此弹奏八度合音的剔托指法应运而生。此技法常接大指连托或带上滑的八度大撮指法，保持了弹奏力度的连贯及不连续重复用指的概念。如《落院》、《高山流水》：



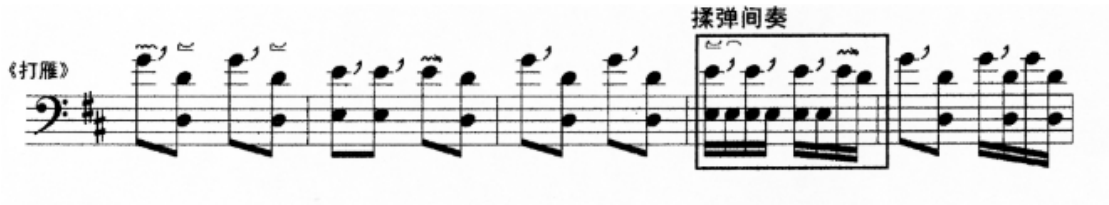


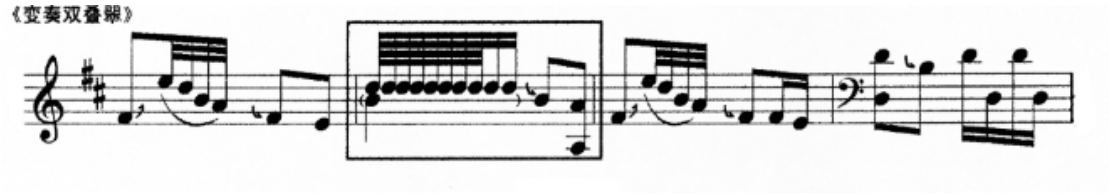
（4）别于山东筝派使用大量刮奏。河南筝曲较少使用刮奏，且多在弱拍（如：《和番》、《汉江韵》），但也有为了特别强调而放在重拍位置。如《打雁》的模拟枪声：



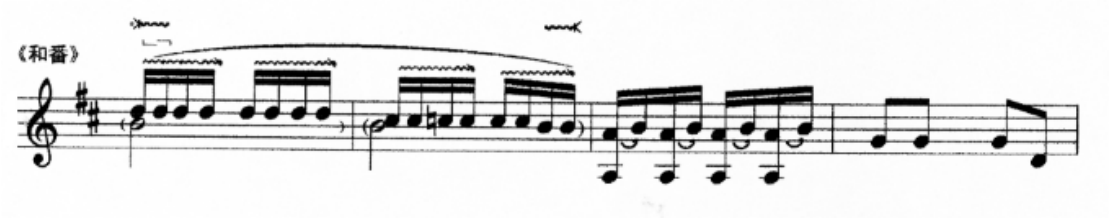
中国古筝网
www.guzheng.cn

（5）河南筝曲常使用左手多变的按滑音、按弹音及颤音。按滑音的快慢随乐曲内容而有不同，其中最富特点的为揉弹间奏，使得虚实交错，更有韵味（如：《打雁》的哀鸣声）；也常使用按弹音，如由 Mi 音按出 Sol 音，由 La 音按出 Do 音，再接下滑手法。如《变奏双叠翠》：





颤音有大幅度的大颤音及同时配合按弹音的小颤音等。如《和番》：



B・旋法规律

乐曲中的滑音尤以下滑音居多，这与河南方言多去声字有间接关系（如：《打雁》）。河南筝曲同山东筝曲相同，不进行旋律的变奏，第一、二句基本相似，只有第二句的结尾过渡有为第三句新材料做准备。乐曲中常采用 X XX X X、XXXX XXXX、X·XXX（此节奏型亦为突出重音）等节奏型。演奏时常使用按弹音，如弹奏 Sol 音常使用 Mi 弦，虽然音高是相同的，然而琴弦的张力不同，产生一种比较“紧”的音响，并可在 Mi 弦上使音高产生高低变化，同时搭配左手的按颤形成较为激昂的风格。旋律中多为小二度、小三度的上下滑音及四、五度大跳音程的进行，曲调跌宕起伏、扣人心弦。

中国古筝网
www.guzheng.cn

4、代表性的演奏家

魏子猷（1875~1936），河南遂平人，曾做过县长，文化修养较高。自幼喜爱音乐，琴、筝、琵琶、笙管，件件精通，尤擅十三弦筝。1925 年前后在北京西单牌楼道德学社教筝，河南筝乐由此传播，曾编有曲集《中州古调》（工尺谱手稿）。所传筝曲有《天下大同》、《关雎》、《平沙落雁》等。所传弟子有娄树华、史荫美、梁在平等均为中国近代筝乐之重要人物[8]。

曹东扶（1898~1970），河南邓县人，从小随父亲曹清怀学唱大调曲子，后拜师于黄文炳、赵锡三等老艺人门下学习唱腔及扬琴、三弦、古筝伴奏。由于他的勤奋努力到近三十岁时已掌握不少大调曲子、河南坠子唱段及古筝、三弦、琵琶等乐器演奏技法，成为南阳曲坛的名家及器乐演奏家。1948 年发起成立大调曲子研究社，一年后改为曲艺改进社，任副社长并结合各路好手将大调曲子的曲牌、唱腔、音乐伴奏做系统的整理及创新加工，另外挖掘整理板头曲，将老艺人口中一些简单的旋律及残缺不全的工尺谱，认真辨别、译谱推敲，终于使一大批板头曲在大调曲子前奏曲中的地位脱颖而出，成为结构完整，旋律动听的器乐独奏曲。1954 年任河南师范专科学校古筝、琵琶、三弦教师，后又在郑州艺术学校任教。1956 年受聘于中央音乐学院任古筝教师，将河南筝曲带入音乐学院的最高学府，1960 年调往四川音乐学院，1964 年为河南省歌舞团艺术顾问，次年担任大调曲

[8]详缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，《中国音乐词典・魏子猷》，北京：人民音乐出版社，1985 年，第 405 页。

子培训班主讲[9]。其一生致力于河南大调曲子的演唱、改革及板头曲的整理加工，由于接受了丰富的民间音乐熏陶使得他的演奏如同演唱，非常强调左手各种颤音及滑音的变化，演奏时而高亢激昂，时而如泣如诉，大喜大悲，非常具有特点，代表曲目有：《打雁》、《陈杏元和番》并创作多首乐曲，如：《闹元宵》、《孟姜女变奏曲》、《刘海与胡秀英》等。在专业音乐院校任教的数年间将河南筝曲推上更高境界，是河南筝派中最具代表与影响力的人物。

王省吾（1904~1968），河南泌阳人，其父王舟男是泌阳大调曲子的初唱人。受祖父影响，八岁学唱大调曲子，十二岁开始学筝，演奏上受泌阳大调曲子的影响，风格较古朴、典雅、淳厚。1949 年后多次参加民族民间音乐的收集、整理工作。1956 年入郑州艺术专科学校任教。1962 年应邀赴西安音乐学院讲学和演奏，将河南筝曲系统地、全面地传播到西北[10]，所传曲目有：《花流水》、《渔夫乐》等。

任清志（1924~2000），河南叶县人，出生于农民家庭，自幼喜爱大调曲子，十三岁时学打扬琴，唱小调。十四岁时师从赵均安学习大调曲子演唱及古筝演奏。由于记忆力佳、刻苦勤奋，曾享有“一弹惊四起，三唱万家乐”的美誉。1955 年、1962 年两次参加全国性观摩表演，弹奏《山坡羊》、《新开板》等获得优秀奖。由于长年在郑州市曲剧团、河南省歌舞团、河南省曲剧团等单位工作，演奏风格热情奔放，极具舞台感，多年的伴奏生涯使用长又厚的指甲，运指刚健有力，自成一家，具有浓郁的乡土气息，有别于曹东扶的细致、王省吾的古朴。曾创作改编多首乐曲，如：《新开板》是在《山坡羊》的基础上发展而成的；《幸福渠》在河南筝派的传统技法上配以大量的刮奏运用，表现“大跃进”时代人民兴修水利、积极向上的精神面貌。另外乔金文作曲，由其演奏、润色的《汉江韵》，至今仍盛传不衰。

www.guzheng.cn

三、客家筝派

1、地域、形成的历史

中原地区在历史上曾出现三次较大的移民潮，一是西晋末年永嘉年间（公元 307 年），即永嘉之乱、五胡乱华时期；二是唐末安史之乱至黄巢起义（公元 756~884 年）；三是南宋末年靖康之乱至伯颜大举南侵（公元 1126~1276 年），此次是流动人口最多，影响最深远的一次。三次因躲避北方胡人侵袭而南度的中原士族或军旅，因逃难或为了寻求更佳的生活环境离开家园，大批向南迁徙，然而他们并不是一次迁徙完成，而是先到一地休养生息后，再继续南迁，迁移方向由北而南，由东至西，循水系、沿山势逐步推进[11]。以福建、广东、江西三省交界之处人数聚集最多，当地居民称他们为“客人”，有的甚至远度重洋到港澳台等地区及南洋群岛等，客家人的分布遍及世界。

---

[9] 详冯彬彬、冯娟娟，“曹东扶传略”，《秦筝》1995 年第 2 期，第 1~3 页。

[10] 樊艺凤，“河南筝乐考略”，《秦筝》1995 年第 2 期，第 29 页。

[11] 见冯光钰，《客家音乐传播》，北京：中国文联出版社，2000 年，第 14 页。其中又转载自万陆，《客家学概论》，江西：江西高校出版社，1995 年。

在客家人之中流传的音乐称为客家音乐、汉乐或中州古乐等。它是源于中原地区的古乐，随着客家人南迁而流传到今广东梅县的大埔、惠阳等地区，并与当地民间音乐相结合，逐渐发展成为独具特色的“客家音乐”。广东汉乐承袭了宋、元以来中原古乐的遗风，又与当地音乐结合，经数百年的发展，形成了古朴典雅、庄重大方的风格，深受当地居民喜爱，此外在赣南、闽西南、潮汕、台湾及有华人的地区都很盛行。

客家汉乐大致可分为“和弦索”、“锣鼓吹”、“ 清乐”、“中军班”等多种形式。其中“ 清乐”在客家音乐中占有极重要的地位也最为普遍，主要为古筝主奏，另配以椰胡、洞箫和琵琶或小三弦的丝弦音乐，俗称三件头的弦索乐形式[12]。客家筝曲则是历代筝人在丝弦音乐的基础上逐渐丰富所形成的古筝独奏曲，由于依托的是中原文化、汉乐及士族阶层的审美观，形成了独具华夏音韵、古朴典雅的风格。

近、现代的客家筝曲并无太多创作曲目，较著名的只有由刘天一创作的《纺织忙》，乐曲中双手弹筝的点指技法，而慢板主题则充分展现了客家筝派右手音色的松厚及左手揉按变化的风格。目前现存的乐曲多为传统曲目，如果说古琴音乐是中国音乐中的文人音乐，那么客家筝曲就是古筝流派中的雅士音乐。近三、四十年来，代表人物之一的罗九香先生先后到音乐学院任教十余年，培养了一批优秀学生，同时在教学过程中将客家筝曲推广到大江南北，使得客家筝曲在中国筝乐中占得重要的一席之地。

2、曲目分类及代表曲目

客家筝曲曲目较多，有上百首，以曲目内容可分为大调和串调两大类。大调为 68 板，篇幅较大，乐曲内容丰富，题材广泛，稳重高雅；串调则是从民歌或是汉剧间奏、前奏的旋律器乐化而来，曲调较为明亮活泼，不受 68 板限制。以调式音阶又可分为软套及硬套，软套曲 Fa、Si 音较多，左手吟、揉、按、滑等技法较复杂，乐曲层次多变，代表曲目如：《出水莲》、《蕉窗夜雨》、《崖山哀》等；硬套曲 Fa、Si 音较少，乐曲相对来说比较轻快活泼，代表曲目如：《翡翠登潭》、《琵琶词》。反线调为转调不转弦（即定弦不变指法改变），代表曲目有：《柳叶金反》、《柳叶金再反》。目前流传的客家筝曲以何育斋杜撰，罗九香演奏记录的版本为最多，乐曲常用 C、G、D 调。

3、演奏技法特点及旋法规律

A・技法特点

（1）由于传统客家筝使用金属弦（高音区为光身金属弦、低音区为金属弦外缠铜丝），因而形成左手多变的按滑揉颤效果，不同于河南筝派快而幅度小的颤音，客家筝曲强调淡雅、稳重，因此左手除少数极强调处外，一般来说左手颤音揉弦的速度比较慢且平均，与右手弹拨旋律结合成为整体，造成立体感、层次感，左手的按滑颤音使余音产生多种变化，其复杂性居各流派之冠，历代筝家利用了琴

[12]见高厚永，《中国大百科全书・音乐舞蹈卷・汉乐》。北京：中国大百科全书出版社。1989 年，第 257 页。

弦震动后自然衰竭的原理，配置了多变的按滑音，如：

上　滑　音：记为3′，又依不同乐曲需要，可奏成 3 5、3·5、3 5·……等；

下　滑　音：记为♭3，又依不同乐曲需要，可奏成 5 3、5·3、5 3·……等；

上滑回滑音：记为3̊，又依不同乐曲需要，可奏成 3 5 3、3 5 3、3·53 ……等；

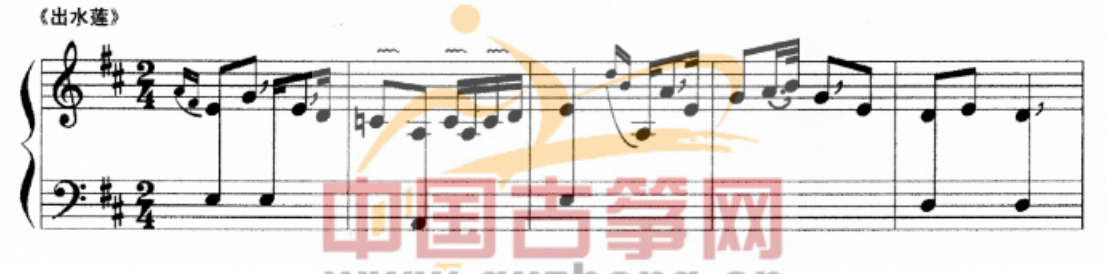
下滑回滑音：记为3̊，又依不同乐曲需要，可奏成 5 3 5、5 3 5、5·35 ……等；

延长数拍的上、下滑重颤音：记为 3 -- | 3 --，可奏成 3 4 3 4 | 3 4 3 4

或 4 3 4 3 | 4 3 4 3 ……等；[13]。

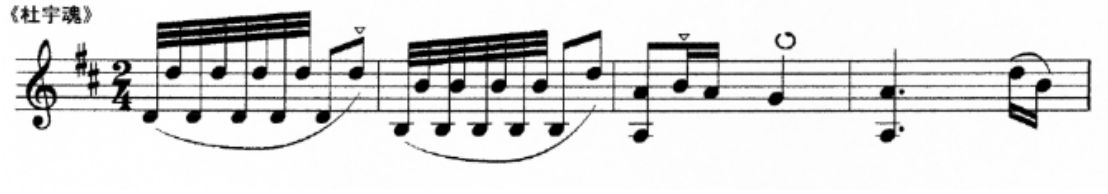
以上左手的种种变化以配合乐曲内容为前提，加之演奏者的领悟，形成丰富多变的左手技巧。另由于传统客家筝面板弧度较大，触弦点较深，并以玳瑁内戴义甲演奏，造成了音色浑厚的特点。

（2）有别于其它流派，刮奏最多不超过三个音。客家筝曲的刮奏常作为乐句气口的连接，速度掌握需与整体音乐相配合，加上古朴典雅的风格，弹奏刮奏时不过长、不过亮，从容、含蓄，起到乐句的过渡作用。如《出水莲》：



中国古筝网
www.guzheng.cn

（3）由于风格所致，常使用大撮指法，产生一种庄重沈稳之感，后接大指托在靠近筝码处演奏，除填补余音外，也起了回声之效。除了大撮后接托指外，也采用八度震音使音乐延续。如《杜宇魂》：



B・旋法规律

客家筝派除了特定技法外，旋法变奏也有规律。由于此流派使用工尺谱，慢板多采用调骨添字、加花，使音乐不致单调，慢板一般多为 4/4 拍，先奏调骨，反复 2~3 遍。添字可在调骨的上下三度音程或是同音高低八度内，调骨如为 5　4，可奏成 5 6′ 5 4 或 5 5′ 5 4，，简单的两个音尽管乐曲反复演奏却因不同的节奏音型变化使人新鲜，而延续滑音则使音乐流动，不致停顿。慢板转至中板时，速

[13] 引自何宝泉，“古朴典雅的客家筝艺流派”，载阎黎雯编，《中国古筝名曲荟萃（上）》，上海：上海音乐出版社，1993 年，第 282 页。

度加快转为 2/4 拍，采用慢板“减字”手法（如：由 5̣ 5̣ 5 4 变成 5̣ 5 4），有的乐曲因内容需要只奏慢板（如：《昭君怨》、《出水莲》等）。中板转至快板后，节奏改为 1/4（或 2/4）拍，一般旋律反复两次以上，使用更多减字、加花（下行刮奏）、变化节奏型（如：5̣ 5 4 | 5̣ 5 4 | → | 5̣ 5 4 ⌒ 4 5 4）等，使旋律更富于动感变化达到高潮。有时为丰富音色对比、情绪起伏等，往往也采用旋律高低八度变换的方式演奏，但此情形不多（如：《有缘千里》、《翡翠登潭》等）。相同的骨干音，随着不同的演奏者，采用不同节奏的旋律加花、富于变化的左手按滑音而产生不同效果，以《蕉窗夜雨》为例，何宝泉的版本将原先工尺谱中的“工”、“五”两音变成“凡”和“乙”，使得原是软套的乐曲与内容更加配合，音乐较为雅致（史兆元版本则较多依照原工尺谱进行加花）。

“软套”曲 Fa、Si 音左手变化较多，Fa、Si 音的变化视乐句的走向而有不同，上行时 Fa、Si 音偏高，介于 Fa~＃Fa、Si~Do 之间；反之则比 Fa、Si 音低，在音按准的同时常常吟弦以避免呆板。“软套”曲是客家筝曲的精华所在，左手按弦部分尤为考究，靠着不同按揉滑颤音将乐句连接，弥补了音乐行进的空白处。在演奏速度较慢的乐曲时，左手的上、下滑音速度、音高控制考究，吟弦多半是平均的幅度，其频率则依乐句的进行和情绪要求各有所不同。

“硬套”曲目 Fa、Si 音变化较少。然而左手按滑音实际上却控制了乐曲各段的速度变化。左手按弦快，音乐则轻浮跳跃；反之则稳重典雅。“硬套”曲虽较“软套”曲明快，然左手的按滑音仍保持客家筝曲固有的古朴典雅之风。

由于历史背景所致，客家筝乐流派如同一朵脱俗的莲花立于各流派之中。客家筝曲特别注重左手的按弦技巧及右手不同深浅角度触弦的音色掌握，达到了以无声胜有声之境。

中国古筝网 www.guzheng.cn

4、代表性的演奏家

何育斋，生卒年不详，精通琴棋书画，曾搜罗考证、博采众长整理了《中州古调》、《汉皋旧谱》等曲谱。1930 年在广州创设“潮梅音乐社”[14]，从弟子罗九香的传谱和孙裕德先生手抄谱中有何氏《拟筝谱》之“育斋杜撰”数十首筝曲，实为汉乐编配指法后的古筝独奏曲。其编撰的《抓筝八法》则包含了客家筝曲从初步学习到掌握筝曲所需之技法，是目前发现最早的古筝技法练习曲。二十世纪四十年代应上海国乐界邀请来沪传艺，曾与孙裕德等人同游浦江，并在船上弹奏客家硬套筝曲《百家春》，可说是将客家筝曲北传交流的第一人。

罗九香（1902~1978），广东大埔人，广东汉乐演奏家、教育家，从小即接受良好的文化教育。21 岁时开始学筝，启蒙老师是一位身负古筝走街闯巷的盲艺人。1925 年后师从何育斋先生学古筝和民间音乐，常参加潮梅音乐社的演出。1954 任民声汉剧团筝、三弦的演奏员。在古筝的演奏艺术上，刻意追求广东汉乐古雅朴素的风韵。演奏手法上，善于吸收其它乐派的精华来充实自己，常揉合

[14] 陈安华，“音乐学府中教授客家筝的第一人—纪念著名客家筝代表罗九香大师九十诞辰”，《星海音乐学院学报》1992 年第 1 期，第 14 页。

古琴的韵味[15]。1956 年出版客家音乐《出水莲》、《玉连环》、《昭君怨》等唱片。1959~1978 年先后在天津音乐学院、广州音专任教，将客家筝曲带进了音乐学院的教学，培养大批专业音乐人才。精通中州古调、汉皋古谱（广东汉乐的旧称），素以“大古元音”遗韵传人、“儒家乐派正统”自诩[16]。

四、潮州筝派

1、地域、形成的历史

潮州位于中国南方，隶属于广东省，地理位置属于古代的“南越”，历史上出现多次讨闽征粤的军事行动，以及历代谪迁的官宦（如：唐宋八大家中的韩愈和苏东坡曾被贬至潮州一带）无形中也将中原音乐文化带到了潮洲、汕头地区，中州古乐和当地音乐相融合，逐步形成丰富多彩的潮州音乐。

潮州音乐是在宋、元南戏—包括正字、弋阳、昆山诸腔的基础上融合了汉调、秦腔、道调、法曲等，并吸收了当地的民间小调、民歌孕育发展而成，至今约有四百多年的历史。主要形式可分为：潮州锣鼓乐[17]、潮州弦诗乐[18]、笛套古乐[19]、细乐[20]、庙堂音乐[21]、汉调[22]等，并以独特的调式音阶及二四谱闻名于世。

潮州筝曲主要就是在丰富的潮州民间音乐基础上而逐渐独立形成的古筝独奏曲。尽管客家、潮州两个筝派主要流行于广东，然而却有极大的差异，因为客家人居住在较为封闭的丘陵地带，保持了较多中原音乐的古韵；潮州筝派则主要流行于沿海经济发达的潮汕地区与当地音乐、戏曲（潮剧）相结合，在南方筝派中独树一帜。由于其地理位置，潮州筝派是中国近代古筝海外传播的先导，辐射范围包括越南及日本的琉球群岛、东南亚、港澳台等地区。

中国古筝网
www.guzheng.cn

---

[15] 摘自中国宝网 主页:听觉艺术:中乐:名家名师（http://www.chinabao.com/artist_biography/）

[16] 摘自“中国音乐大全【古筝名家名曲大全 8 】—汉宫秋月”CD文字介绍，台北：摇篮唱片有限公司于台湾地区出版发行，1995 年。

[17] 潮州民间打击乐与管弦乐合奏的总称。主奏的管乐器有唢呐、横笛两种，加上击乐以大鼓或小型打击乐为中心又可细分。其中以唢呐大锣鼓最具代表性在我国锣鼓乐中独树一帜，代表曲目有：《抛网捕鱼》、《双咬鹅》等。（详见蔡松琦，“潮州音乐的演奏形式和艺术特色”，《中国音乐》1981 年第 4 期，第 10 页。）

[18] 民间拉弦和弹拨乐器合奏形式的总称。以二弦领奏，常用乐器有：椰胡、秦琴、扬琴、小三弦、琵琶、月琴、提胡等。1949 年后又增加中、低胡，大、中三弦，大、中阮，木琴和中、小笛。弦诗曲乐曲数量很多，题材广泛，最有代表性的弦诗曲是《寒鸦戏水》等十大套。（出处同 17）

[19] 笛套古乐是以笙、箫、管、笛等吹管乐器为主体的演奏形式，流行于潮阳、汕头一代，乐曲风格、定调等皆别于弦诗乐。代表曲目如：《四大景》、《江儿落》等。（出处同 17）

[20] 细乐是一种器乐重奏或小组合奏的形式。以琵琶、三弦、筝为主，或加入一些拉弦乐器。一般不用二弦和吹管乐器，具有室内乐的特点，多承袭当地儒家乐派的演奏方式，风格和谐、典雅，代表曲目有《胡笳十八拍》等。（出处同 17）

[21] 庙堂音乐是统指传入历史悠久的道教佛教的香花、禅和等不同教派的祭乐佛曲。曲调旋律性强、吸收了许多民间小调和曲牌，并有唱词且多为诵经曲。以唢呐或笛主奏的吹打乐形式为主。（详见陈威，“潮州音乐的曲式结构及板式规律”，《中国音乐》1983 年第 4 期，第 66 页。）

[22] 汉调是广东汉剧（俗称外江戏）曲调的简称，清代中后期随着外江戏传入潮汕，后至兴梅、大埔等地。使用的乐器有：外江头弦、三弦、月弦、琵琶、笛子、胡弦等。打击乐器有：苏鼓（小鼓）、梆鼓、拍板（俗称过山板）、苏锣、苏钹、小碗锣、小锣。（详见郑诗敏，“丰富多彩的潮州音乐” 《中国音乐》1984 年第 3 期，第 49 页。）

2、曲目分类及代表曲目

潮州筝曲主要曲目源自以琵琶、古筝、小三弦为主的“细乐”形式。另外有弦诗乐、汉调、庙堂音乐古筝化的独奏曲。潮州细乐以二四谱记谱不同于客家音乐的工尺谱，主要以二、四、五三音为调式骨干音，音高相当于 1＝F 中的 5、1、2 三音，在音阶调式上又分轻、重、活、反四种变化。其中又以古筝这件乐器最能表现潮州诸调式变化的特点。以下使用表格说明：

二四谱 / 调式 / 简谱	二	三	四	五	六	七	八	调式风格	代表曲目
轻（三）六调	5	6	1	2	3	5	6	活泼明快、轻松流畅	《一点金》、《思凡》等
重（三）六调	5	↓7	1	2	（3）4	5	7	深情庄重、韵味深长	《寒鸦戏水》、《昭君怨》等
活（三）五调	5	（6）↓7	1	2↑	4	5	↓7	悱恻缠绵、哀怨深沉	《深闺怨》、《柳青娘》等
轻三重六调	5	6	1	2	4	5	6	思恋忧闷	《柳青娘》、《南海赞》等
反　线　调			1	2	4	5	6	轻松活泼，逸畅谐趣	《倒骑驴》、《杨柳枝》等

（此表仅供参考，“2↑”表示比 2 音略高，“↓7”表示比 7 音略低，演奏时仍有不同变化）

潮州音乐调式以及唱奏的提示透过轻、重、活、反四字表露无遗，轻六调（全称轻三六调）为最基本之调式；重六调（全称重三六调）在轻六调基础上重按三、六音，形成新的调式；活五调（全称活三五调）中以三、五音的音高变化最富盛名，达到一音三韵之效；轻三重六调结合了轻六、重六的特点别具特色，反线调主要是以不改变拉弦乐器定弦，改变演奏指法，所造成的不同指法及旋律进行别有新意。

传统潮州筝使用金属弦，弹奏时可戴假指甲或用真指甲，风格以华丽柔美、细腻委婉著称。一首曲调可采用不同的调式演奏形成一曲多体，如：《粉红莲》、《柳青娘》等，另外亦有联套演奏，如：《平沙落雁》（轻三六、头板、68 板）接《川山龙》（轻三六、三板、30 板）成套。

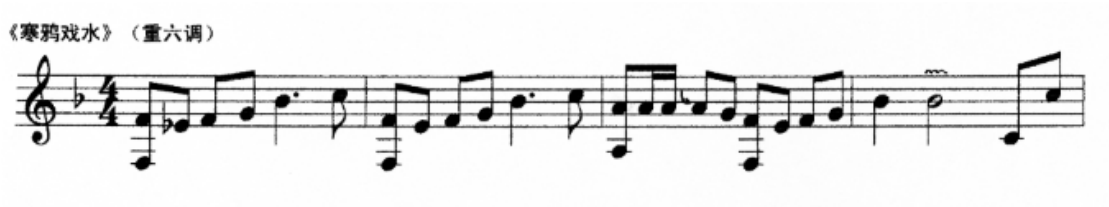
中国古筝网 www.guzheng.cn

3、演奏技法特点及旋法规律

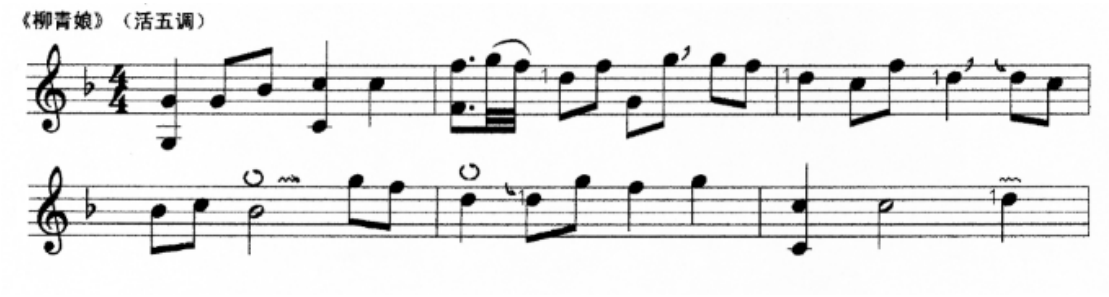
A・技法特点

潮州筝曲除了特殊的调式外，同时在演奏技法上也有别于其它筝派。

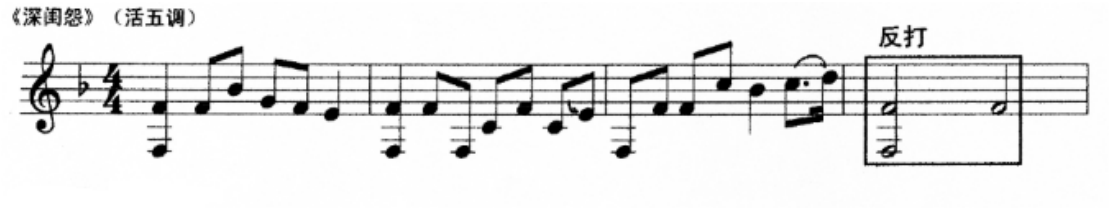
（1）左手的“双按”（手重心不用移动，用大指和中指按弦），由于调式的变化，因此原先曲调中的 3、6 音则会重按成为 4、7 音。如《寒鸦戏水》：



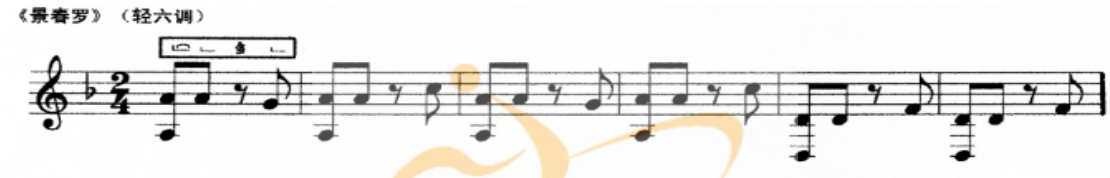
（2）慢板的“大回滑音”（即上、下回滑音），常用于一音三韵的活五调，要求除特定音准外，还要颤动均匀、连贯，使音高富有动态变化。如《柳青娘》：



（3）右手的“反打”，使音色富于变化。如《深闺怨》：

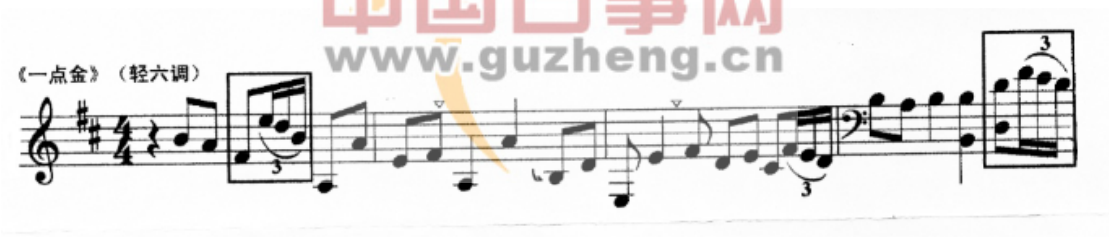


（4）在拷拍段落中“煞音”（弹完后立即压弦使其停止振动）的使用，造成发音短促，富推动力。如《景春罗》：



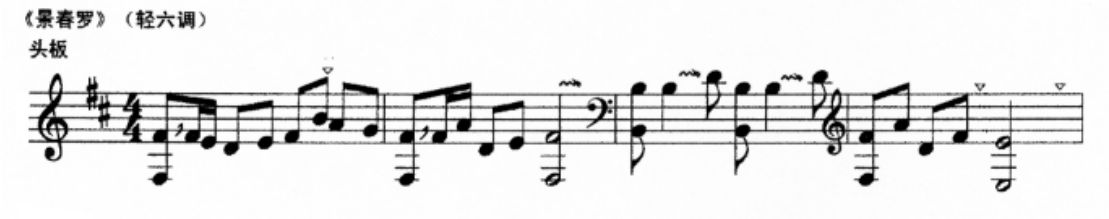
（5）右手刮奏承续华丽的风格，触弦浅，音色明亮，多三个音以上。如《一点金》：

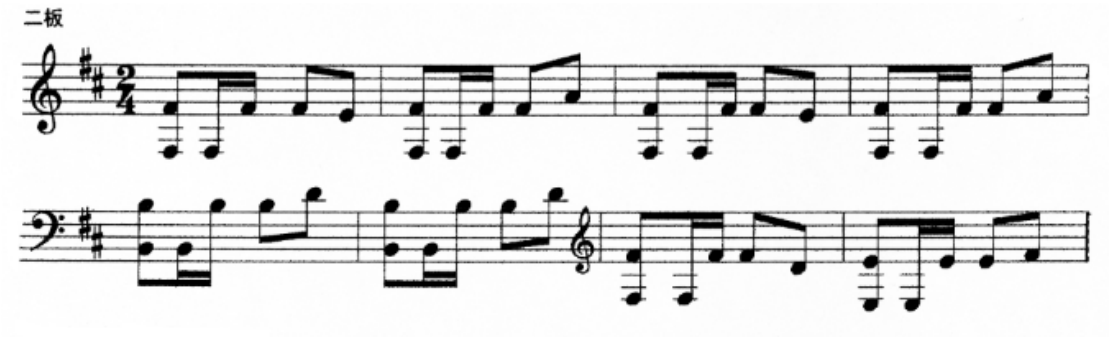
中国古筝网
www.guzheng.cn



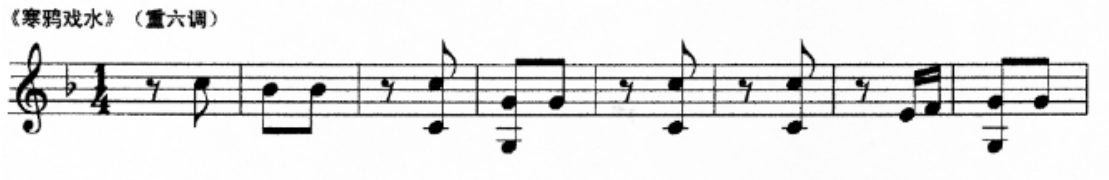
B・旋法规律

潮州筝曲的板式与潮州音乐相同，都属变奏板式，旋法规律亦是在调骨基础上进行加花。常用板式有：头板—拷拍—三板—三板催，或头板—二板—三板—三板催，或头板—拷拍—三板催，或头板—三板—三板催等。一般分为头板、二板、三板三个部分。头板，一板三眼为 4/4 拍，速度较慢，一般多为 68 板。二板是将头板原形压缩变化而成，节奏改为 2/4 拍，板数不变。以《景春罗》（轻六调）为例：

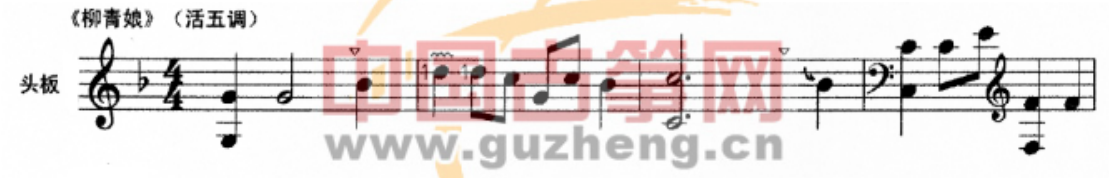




另一更为典型的形式为头板后接拷拍（又称拷打），节奏改为 1/4 拍， 是一种以后半拍起句的板式名称，段落中多前半拍休止，形成乐句切分效果，造成跳跃感有推进力，可说是慢速头板与快速三板的连接部分。如《寒鸦戏水》（重六调）为例：

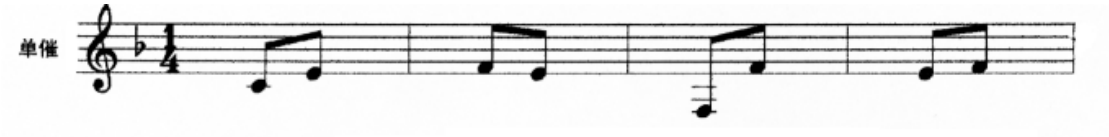


三板多为快板或急板，有板无眼亦为 1/4 拍，节奏与拷拍相似，但后半拍的节奏较少，并常使用“催”来变奏，又分为“单催”、“双催”、“双迭催”变化节奏型，但板数与头板相同，以速度、节奏加花来丰富整首乐曲。以下使用《柳青娘》（活五调）旋律说明：



中国古筝网
www.guzheng.cn

A・单催（一点一）：每拍有两个八分音符，通常在原音的上方或下方加入装饰音（辅助音）。

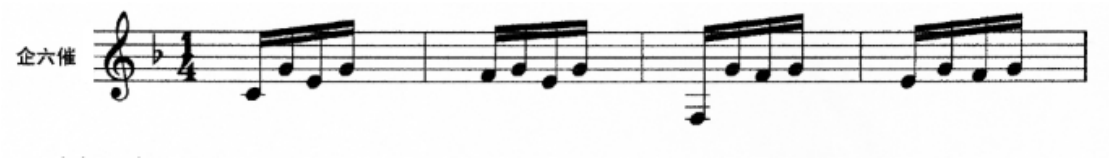


B・双催（三点一）：每拍为四个 16 分音符进行变奏，并且常把主音放在每拍第一和第三个音符位置上，另外采用上辅助音进行加花。

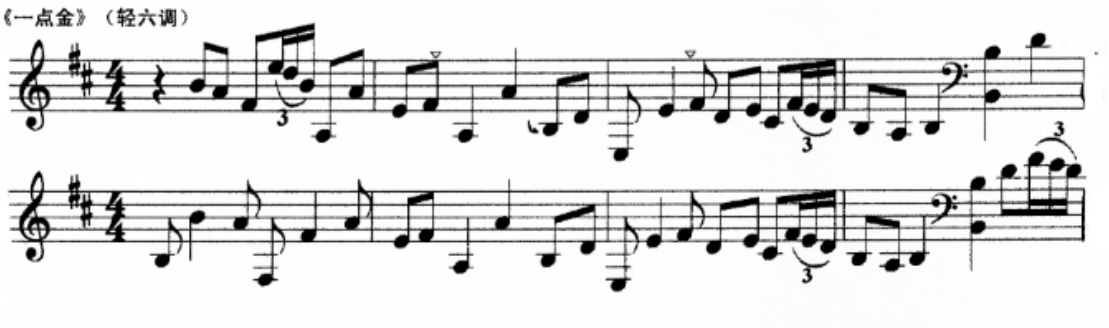
C・双迭催（七点一）：音符更为密集。

D・企六催（不断六、驻六）：所谓的六是指工尺谱中的六音（简谱的 5 音），此

催奏在于不断保持六音的延续。



催奏手法除了运用在快板以外，个别慢板也是有催奏的。在一些没有拷拍、三板或是汉调的乐曲中也有使用，使得在头板或二板较为松散的节奏变得整齐有规律[23]，如《一点金》：



除了上述的一些板式组合外有些乐曲也并不一定由头板开始，亦有以二板或三板为始之乐曲（如：《锦上添花》、《小梳妆》等）。

4、代表性的演奏家

徐涤生（？~1976），家境优越，精通琴棋书画，擅弹琵琶、古筝。其演奏风格讲究作韵，并融合其它乐器的特点，既保留了潮州音乐传统韵味又极富特点，音乐较为挺拔。平日以经营海鲜批发商行为生，闲暇时教学，至今东南亚一带仍有其弟子。二十世纪五十年代曾录制大量筝曲，所创作之筝曲《春涧流泉》曾在1956 年全国第一届民族民间音乐舞蹈会演中大放异彩，至今仍为大众喜爱。然而却在文革中惨遭迫害而死，并被烧毁了许多乐谱、唱片，为古筝界的一大损失。

林毛根（1929~ ），广东揭阳县人，自幼受父亲林道跃胡琴（椰胡）音乐和一些潮剧艺人演唱的影响，耳濡目染，12 岁学打扬琴。1950 年后参加“潮乐改进会”，1951 年开始学筝，启蒙老师为林玉波，之后又随张汉斋习筝，奠定了坚实的潮州筝乐演奏基础。1959 年入汕头音乐曲艺团弹筝并担任艺术团长，之后与潮州音乐界各位高手接触合作中，多方获得教益，全面地对潮州音乐各类品种广泛涉猎。他是汕头潮州音乐发展从五十年代初以来的见证人、参与人[24]，演奏风格典雅秀丽，尤以弹奏韵味浓郁的活五调见长。

五、浙沪筝派

1、地域、形成的历史

浙沪筝派，最早主要流行于中国江浙一带，从唐诗等史料（如白居易诗）看

[23] 摘自李萌，“潮州筝演奏特点简介”，《潮州民间筝曲四十首》，北京：人民音乐出版社，1992年，第 5 页。
[24] 出处同 23。

来，在唐代前后筝已从中原流传至浙江杭州地区，是杭州地方说唱艺术“杭滩”的伴奏乐器之一。它与其它筝派相同，皆是在地方说唱或戏曲音乐中逐渐脱离伴奏地位而形成独奏乐器的。但蜕变的过程却与前面四个筝派大大不同，浙沪筝派由于形成时间较晚，受到了大时代环境及人为的影响，成为五大流派中的后起之秀。

近、现代浙沪筝派曲目主要来源于杭滩、江南丝竹及《弦索十三套》等。除了杭滩伴奏音乐的古筝化外，另有在演出前杭滩艺人为求“和音”，检查各自乐器音准，而“和”在一起的活手曲目，性质如同河南筝派的板头曲，如：《八板》、《十三板》；或是为了调节现场气氛、候客等演奏的《四合如意》、《三六》、《行街》等杭帮丝竹（后与江苏、上海等地的其它丝竹统称江南丝竹）、部分曲目板数上已突破传统六十八板的限制，内容也不同于其它流派的单一乐思而发展成具多段内容的曲目。虽然有特定的曲目，但由于流传地区较小，成为“筝派”的条件也尚嫌不足。

但因时空的因缘际会，在 928 年在杭州金衙庄创办国乐研究社中有一位票友王巽之先生，因其文化及音乐素养之故，于 1956 年后应聘于中央音乐学院华东分院（上海音乐学院前身）民乐系，将原来流传于杭州地区的筝曲带入了上海音乐界，并开始系统整理筝曲，如：《三十三板》、《四合如意》、《将军令》、《月儿高》、《小霓裳》等由江南丝竹、《弦索十三套》移植改编的乐曲，为浙沪筝派的发展奠定了良好的基础。

王巽之先生将移植改编的乐曲，教授给音乐学院里的学生，在他不古板、勇于吸收创新的教学态度中，王巽之及学生们（项斯华、范上娥、孙文妍、王昌元、张燕等）在浙沪筝派的技法基础上，创作了许多脍炙人口的乐曲，如：《林冲夜奔》、《战台风》、《洞庭新歌》、《浏阳河》、《草原英雄小姐妹》、《东海渔歌》、《银河碧波》、《雪山春晓》、《幸福渠水到俺村》等。与前面所述筝派不同之处在于：浙沪筝派的创作曲目具有非常强烈的时代色彩并以当时流行甚至是新编曲调来进行创作，别于其它筝派多取材自当地说唱戏曲音乐来进行创编，因而形成多样的风格。浙沪筝派虽形成较晚，但却由于自身的民间音乐语汇及大胆创新，吸收了中外乐器演奏特点予以筝化，浙沪筝派的技法也多为目前许多创作乐曲所借鉴影响甚巨。可以说真正浙沪筝派形成是从王巽之先生与这批学生开始的。

2、曲目分类及代表曲目

浙沪筝曲，其来源主要以江南丝竹及《弦索十三套》两大类为主。

江南丝竹，为民间丝竹乐的一种。原本主要流传于苏南和浙江一带，常用乐器有：二胡、笛子、箫、扬琴、琵琶、笙、鼓、板、木鱼、铃等。演奏人数多则七、八人，少则二人亦可合乐，常以一丝一竹相间排列演奏。辛亥革命以后流传到上海一带，由于经济活动、城市条件较佳，孕育出一批水平较高的乐手并成立了许多社团组织，如：“清平集”、“钧天集”、“国乐研究社”等，使得江南丝竹得以在全国流传开来，受到大众喜爱。江南丝竹的音乐主要有板式变化和曲牌连缀两种。板式变化通常是将一个母曲用放慢加花或是减字进行变奏，甚至可成为多首独立乐曲。其中以八大曲（《欢乐歌》、《四合如意》、《行街》、《云庆》、《三

中国古筝网 www.guzheng.cn

六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》）最有名[25]。因此由合乐形式脱离出来的筝曲也体现了江南丝竹旋律抒情优美、风格清新流畅的特点，代表曲目有：《云庆》、《四合如意》等。

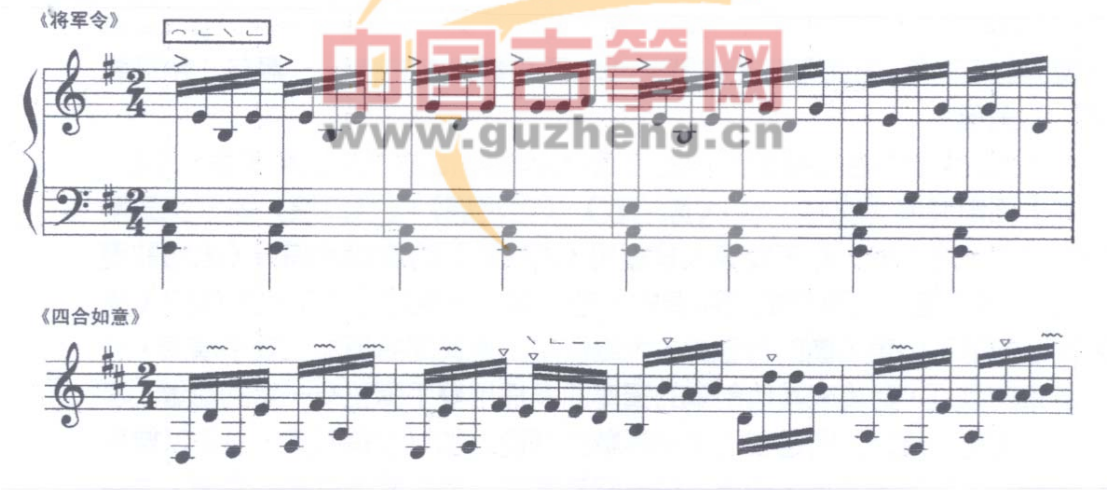
第二类乐曲则源于《弦索十三套》。《弦索十三套》(又名《弦索备考》)是十九世纪初清蒙族文人荣斋所编的十三首合奏曲集。合奏以二胡、琵琶、古筝、三弦等弦乐器为主，十三首乐曲的确切形成年代已不可考，但应是十八世纪以前的乐曲[26]。此类乐曲原为合奏谱的分谱，随着时间推移，经筝人们不断丰富而成为古筝独奏曲，如《海青拿鹤》。有的则是以《弦索十三套》中的琵琶分谱为主而改编成为的古筝曲，如文曲《月儿高》。目前此类筝曲演奏的乐谱已经和《弦索十三套》中的古筝声部差异颇大，但乐曲的骨干音仍然相同。王巽之等人重新编订的《将军令》目前流传甚广。

3、演奏技法特点及旋法规律

A・演奏技法

传统浙江筝为 15 弦，筝身长约 1.1 米左右，面板、背板均为桐木，筝尾稍向下倾斜，筝弦为丝弦，使用外戴指甲缠皮套加以固定，技法特点主要有：

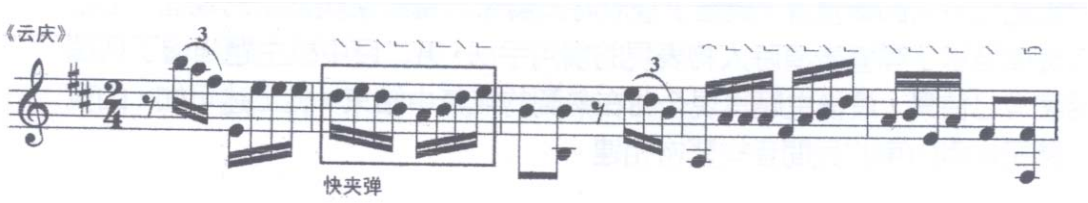
（1）“快四点”。中指、大指、食指、大指的勾托抹托组合技法，以勾指为重音，速度较快。此技法常连续使用并配合快夹弹的抹托技法，造成旋律流畅之感。如《将军令》、《四合如意》：



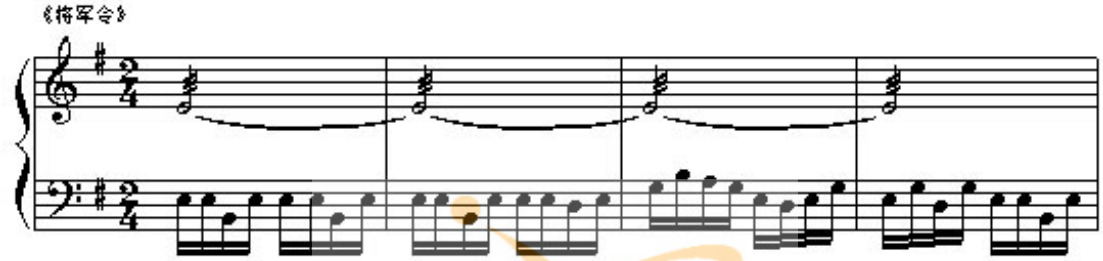
（2）“快夹弹”。大指、食指的快速抹托组合指法。弹奏时以小关节发力，演奏时手掌重心快速转移配合不同用指，造成珠落玉盘旋律跌宕起伏之效。如《云庆》：

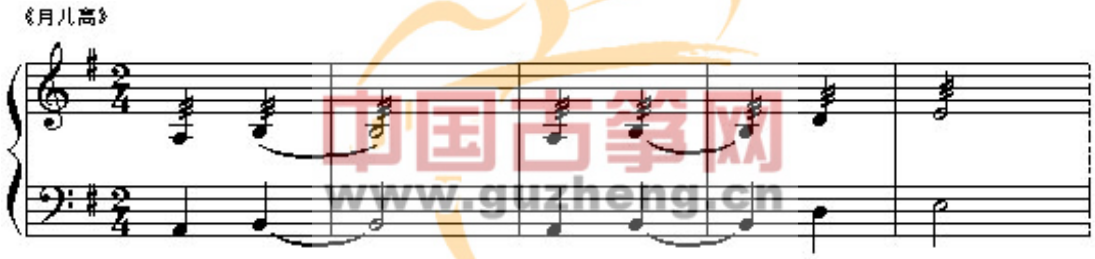
[25]见袁静芳，《中国大百科全书・音乐舞蹈卷・江南丝竹》。北京：中国大百科全书出版社。1989 年，第 309 页。

[26]见曹安和、文彦译谱，杨荫浏校订，《弦索十三套》第一集，北京：音乐出版社，1955 年，第 5 页。

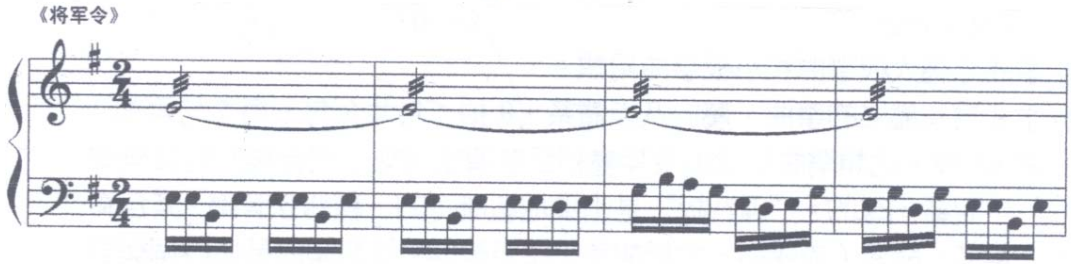


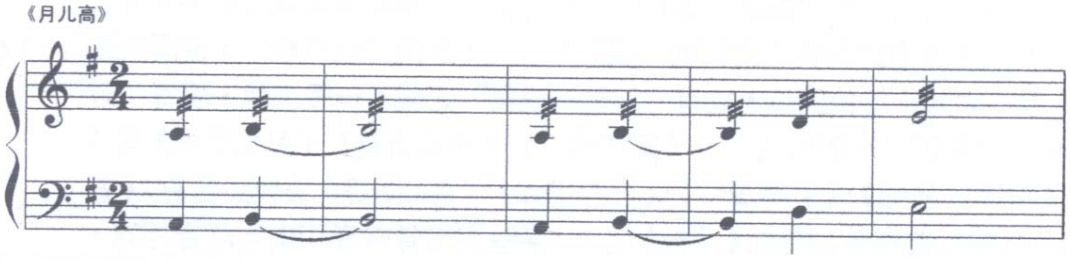
（3）“摇指”。这是浙沪筝派最具特色的技法。它既不同于山东筝派的小关节托劈，也不同于河南筝派大关节的快速托劈（轮）。摇指是以食指捏住大指甲片后端呈半握拳状，以手腕为轴心来回摆动所产生密集的三十二分音符，善于表现线条性、歌唱性强的旋律。这个技法在弦索十三套中已经使用（撮儿），但经由王巽之等人改良，采用连续大段的摇指演奏，丰富了其表现力。如《将军令》、《月儿高》的“长摇”：



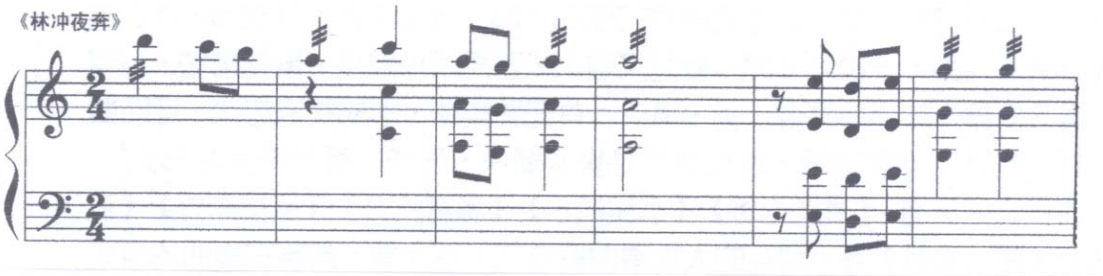


中国古筝网
www.guzheng.cn

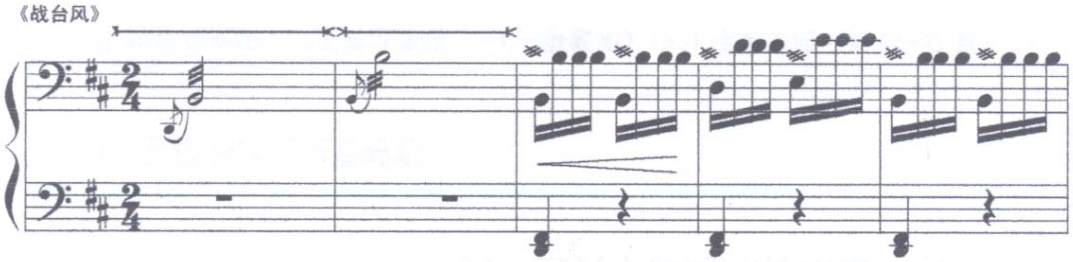




另有时值较短的“短摇”，其特点在于音色较结实、短促，富爆发力。如《林冲夜奔》：

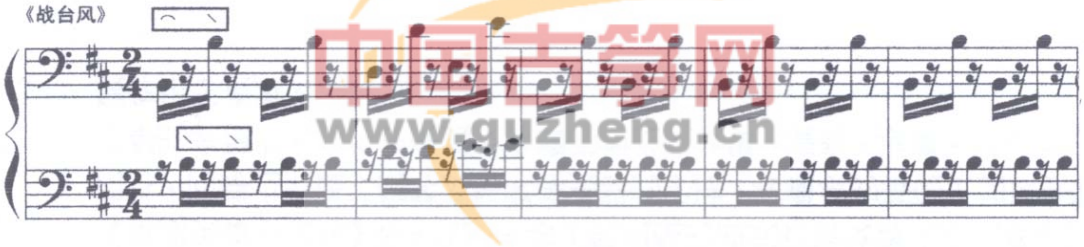


为配合乐曲中较紧张的乐段，另搭配“扫”技法所形成的“扫摇”及模拟风声的“扣摇”。如《战台风》：



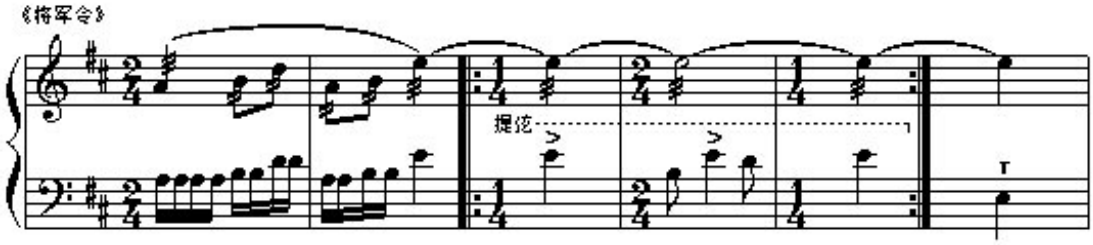
摇指除了以食指弹奏单音外，亦有双摇（大指和食指）、三摇（大指、食指和中指）等，突破了单声部旋律的演奏。

（4） “点指”。两手食指快速交替弹奏，是借鉴扬琴演奏法而来的。通常用于主题的再现，有时为了增强气势第一个音改用中指勾在低于八度以上音区弹奏，甚至为了更热烈之气氛采用中指扫再加点指的组合技法。如《战台风》：



中国古筝网
www.guzheng.cn

（5）“提弦”。左手大指与食指（或无名指）将琴弦上提，强调低音声部或增强节奏重音，使音色较为浑厚。如《将军令》：



以上皆为右手技法，而浙沪筝派中左手技法相对其他筝派则较少运用。最常使用的左手技法是如蜻蜓点水般的点音，按弦过程较快，使音高短暂升高后又还原，多以附点音符形式出现。此外，筝曲使用的上下滑音幅度不大且过程较快，与浙沪筝派清丽淡雅的风格相一致。

浙沪筝派有些乐曲突破了五声音阶定弦，产生出别于其它流派的音响，如：《海青拿鹤》等，并大胆借用其它中西乐器，如借鉴竖琴技法的连续上下行琶音；借鉴钢琴手法在右手连续长摇时配以左手伴奏或对位旋律形成支声复调等。此外

也借鉴了扬琴、琵琶等乐器的技法，丰富了浙沪筝派的演奏技法，成为筝派中的后起之秀。

B・旋法规律

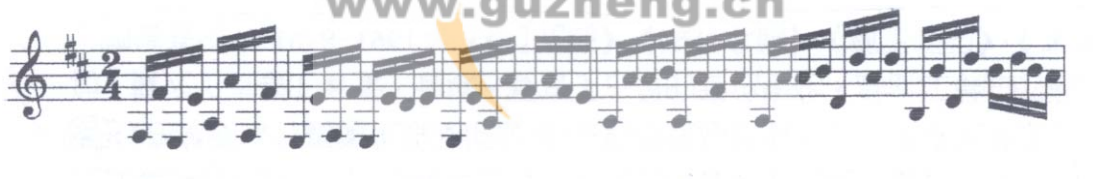
传统浙沪筝曲的旋法规律主要体现在从江南丝竹而来的筝曲。江南丝竹的旋法规律一般而言多为母曲“放慢加花”形成慢板段落，而中板、快板部分逐渐出现母曲原形，俗称“蛇蜕皮”，是由繁到简、由慢而快的曲式结构，与潮州筝曲的结构有异曲同工之妙，同时也是中国音乐旋律发展的常用手法。另外也有多个曲牌组成的套曲，如：《四合如意》。以《三十三板》为例：

第一段，4/4 拍，速度较慢，为母曲的放慢加花。

第二段，2/4 拍，速度稍快，为第一段的旋律压缩。

第三段 2/4 拍，速度更快，在第二段的基础上加入了刮奏及快四点等组合技法，将音乐推向高潮。

中国古筝网
www.guzheng.cn



至于由“弦索十三套”转变成的古筝曲，则因曲式结构较为庞大，篇幅较长，突破六十八板限制，旋律进行更加复杂。

4、代表性的演奏家

王巽之（1899~1972），浙江杭州市人。原名王其昌，又名王昌，别号逊之。他自幼从父亲学习书画，又向民间艺人学习乐器演奏。1925 年前参加杭州国乐研究社，其成员之一的蒋荫椿先生，成为日后王巽之古筝艺术的启蒙老师。1925 年，他受程午加之邀加入其创办的上海储蓄会俭德国乐团，长期任该团的国乐指导，同时将《高山流水》、《灯月交辉》、《小霓裳》等三首杭州名曲带入上海国乐界。1945 年后，又与程午加、郑石生、吴成梁等人组建了华光国乐会，展开经常性的练乐及演出活动。1956 年，中央音乐学院华东分院(后改名为上海音乐学院)成立民族音乐系，王巽之被聘为古筝及三弦专业教师，并在学生的协助下编写许多教材，整理了大量的浙江传统乐曲《高山流水》、《四合如意》、《云庆》、《将军令》等。1958 年，在王巽之先生的构想及指导下，改革的 21 弦S型筝在

上海民族乐器厂试制成功，由其学生魏宏宁及上海音乐学院乐器厂戴闯设计的尼龙丝钢弦(在琴钢丝外裹缠生丝及尼龙丝)系列筝弦亦试制成功。乐器及筝弦的革新成功，扩大了古筝的音量、音域，丰富了古筝的音色变化，为浙沪筝曲的发展提供了物质基础。 1958~1961 年，《月儿高》、《海青拿鹤》、《霸王卸甲》、《普庵咒》、《浔阳夜月》、《小霓裳》等一批筝曲相继被整理出来，这批筝曲在继承传统演奏技法外更借鉴了中外乐器的演奏技法，加上改革后的古筝及筝弦，使得筝的音色、力度变化有了很大的提高，为浙沪筝派的形成打下基石。1961 年和学生孙文妍、项斯华、范上娥等人编写了上海音乐学院第一本古筝教材，并代表上海音乐学院参加在西安召开的全国古筝教材会议[27]，所带之教材亦成为艺术院校中最早使用五线谱记谱之教材，也使得浙沪筝派推向全国。由于自身文化修养较高，善于吸收新事物，鼓励后辈创新，不断前进的态度对于确立浙沪筝派的地位有着不可磨灭的贡献。

张燕（1945~1996），江苏无锡人，幼年时考入上海音乐学院附中，主修钢琴后学古筝及竖琴。1973 年毕业于上海音乐学院民乐系，同年入山东京剧团、山东省歌舞团，后任东方歌舞团独奏演员。1983 年定居美国，任旧金山太平洋古筝乐团团长，1990 年赴台湾任教于国立艺专（现改为国立台湾艺术大学）及中国文化大学，1996 年因癌症去世。其一生虽短暂，然而对于中西乐器皆有接触，加上天资聪颖，思路较为开阔，创作了许多优秀筝曲，如：《浏阳河》、《东海渔歌》、《草原英雄小姐妹》等。作品中除了较规整的曲式结构及传统演奏技法的使用外，同时也借鉴了钢琴及竖琴等乐器的手法，在继承的基础上加以创新，提高了筝的表现力，是王巽之先生诸多弟子中，创作作品影响范围最深远的一位。另外在美国及台湾等地从事教学、演奏、推广，对古筝事业的发展作出了极大的贡献。

www.guzheng.cn

六、五大筝派的综合比较

1）五个筝派的主要特点

项目 / 流派	起　源	曲目种类	主要技法特点	音乐风格	常用定调	代表人
山东	山东琴书 山东吕剧	大板筝曲 小板筝曲	右手小关节托劈（多 16 分音符）、带有音头的刮奏、左手颤弦振幅大等	热情奔放	D（C）	张为昭 高自成 赵玉斋
河南	河南大调曲子 河南梆子	板头曲 牌子曲	右手大指大关节轮（多 32 分音符）、游弹、八度剔托，左手振幅小而密的颤音等	高亢激昂	D（F）	曹东扶 王省吾 任清志
客家	清乐 汉剧	大调 串调	不超过三个音的刮奏、左手颤弦振幅平均从容、强调低音区的右手八度大撮、多变	古朴典雅	G、F 现代常用 C、D	何育斋 罗九香

[27] 详见孙文妍，“王巽之传略”，《古筝艺术》1991 年第 1 期，第 84~87 页。

			的上下滑音等			
潮州	细乐、弦诗乐汉调、庙堂音乐、潮剧	轻六调、重六调、轻三重六调活五调、反线调	左手双按、大回滑音、右手反打、煞音、明亮的刮奏等	华丽柔美	F（G）	徐涤生 林毛根
浙沪	杭滩、江南丝竹	江南丝竹、弦索十三套	快四点、快夹弹、绵密的摇指、左右手琶音、点指等	清丽淡雅	D、G	王巽之 张　燕

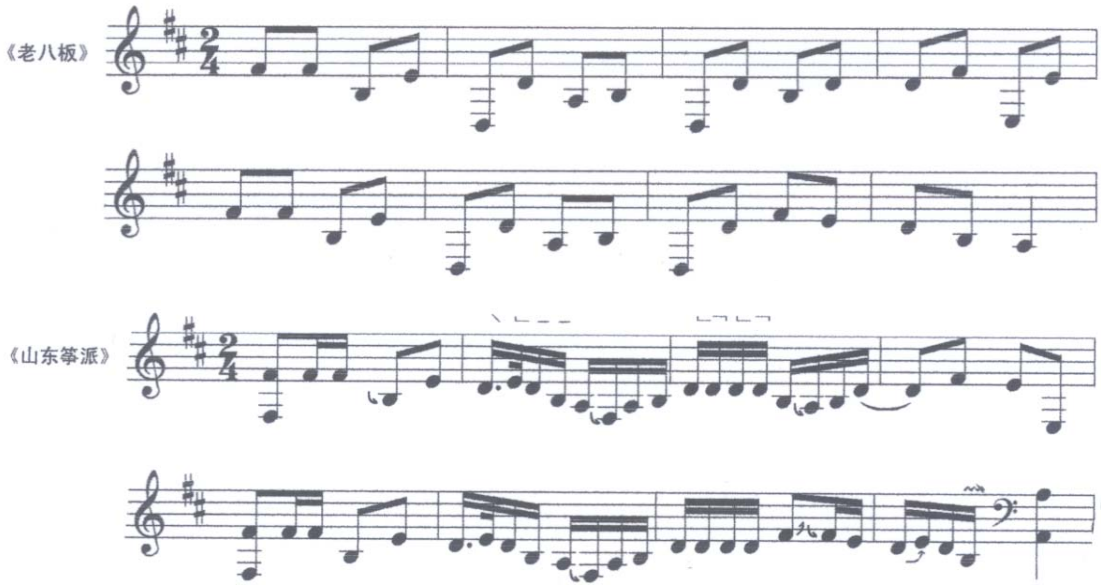
2）汉族筝乐流派的异同

相同点	相异点
★各筝派皆是各地的说唱、戏曲音乐或弦索乐等乐队中逐渐形成的，与民间音乐紧密相连。 ★各筝派代表人物，多生长在各筝派主要流传之地区。 ★各筝派代表人物，接触音乐多是以“业余”身份起家，然经长年的耳濡目染，及勤奋努力形成地道且独特的风格。 ★山东、河南、客家、潮州筝派都可使用乐曲联奏。	★由于不同的地理环境及方言等因素，间接影响了各筝派的音乐风格，形成北“硬”南“软”的差异。 ★各筝派的音乐风格除了演奏法的不同外，与筝的型制、琴弦材料、甲片材质均有关连。

中国古筝网
www.guzheng.cn

3）为了更清楚的分辨各筝派的演奏技法及风格特点，现以《老八板》原型为例，分别使用不同筝派之技法特点弹奏，谱例如下：

《老八板》原型：



《河南筝派》

《客家筝派》

《潮州筝派》

《浙江筝派》

中国古筝网
www.guzheng.cn

七、结语

随着时代的变迁和人民审美观的更新，古筝艺术流派也在不断变化。二十世纪五十年代筝坛所出现的《庆丰年》（赵玉斋）、《闹元宵》（曹东扶）、《春涧流泉》

（徐涤生）等古筝独奏曲，皆为各筝派大师在保留传统风格技法的基础上加以创作而成。乐曲旋律多取材于当地的民歌小调，音乐语汇及技法上又充分展现了古筝的演奏特点及各筝派技法风格，因此广受欢迎，至今仍为保留曲目。至五十年代始，专业音乐院校成立，培养出一批专业的演奏人才，他们在接受西方音乐的训练外，又受教于应聘至音乐院校任教的民间筝家，直接学习地道的民间音乐风格，这批人才运用自身在音乐学院受过的专业训练，加上传统民间音乐的熏陶，成为一批优秀的演奏者。他们在一面弹奏原有曲目的同时，一面又开始改编、创作了一些乐曲，如：张燕的《浏阳河》、《草原英雄小姐妹》；范上娥的《雪山春晓》、《银河碧波》；项斯华的《幸福渠水到俺村》；王昌元的《战台风》、《广陵散》等。这时期作品的特点在于作曲者皆为弹筝者，娴熟掌握了乐器的演奏技法及语汇，同时他们接受了西方音乐的思维模式，在曲式、和声等方面及借鉴其它乐器演奏特点等，都比前一阶段以传统乐曲为基础时期有了更大的突破，古筝更迅速普遍的发展。二十世纪八十年代后，专业作曲家也加入创作古筝作品的行列中，他们对于创作技法、音乐语汇、乐曲构思的更新，以及富于现实生活的观察等，丰富了古筝曲的创作。例如：何占豪的《茉莉芬芳》是以江苏民歌《茉莉花》为主题改编的，乐曲柔美的主题使用古筝的吟揉按滑等左手技法；歌唱性的旋律采用大段摇指等，展现了浙沪流派传统技法的特点与创作曲调的有机结合。古筝协奏曲《临安遗恨》，则是采用古曲《满江红》为基调加以创作，以传统的单一主题变奏，以及利用按弦转调等手法。徐晓林的《黔中赋》、王建民的《幻想曲》等，都采用打破传统五声音阶的音位排列，创作了大批既富含古筝演奏特点，在音响上又别具新意的作品。这一阶段体现了古筝作品在思想性方面更受作曲者的注意，出现了篇幅较为长大的叙事作品，艺术表现上也可展现许多少数民族的音乐特点，技术方面除了继承固有流派的传统外，同时也加入了许多新的演奏技法（如：拍击琴板、击弦等），然而各时期的发展，都与传统筝乐紧密相关。

从以上概略的分析来看，近代每一个筝派皆深受当地剧种、说唱音乐等影响，起初发展虽为“伴奏乐器”，但经过历代筝人的丰富及创新，使得古筝从伴奏乐器的地位脱离出来，加上各地的民歌也逐渐融入古筝音乐之中，古筝运用自己特有的音乐语汇、表现手法成为深受人民喜爱的乐器。从东西文化发展过程可知，民间音乐、戏剧最能反映当代人民的审美观及价值观，一件乐器如能与人民生活紧密相连，便可确立其历久不衰之地位，古筝就是一个很好的例证。它既保有典雅的特质但同时又能配合人民生活而发展，从乐器型制的演变至演奏技法发展无不与音乐内容、人民生活相关连。

古筝音乐从民间自娱的基础迈向了正式舞台，师徒独门独派的传承方式已经改变。五十年代专业音乐院校的成立，培养了一批具有扎实基础的音乐人才，加上许多专业作曲家也投入古筝创作的行列中，使目前的作品已打破单一流派的局限，更广泛地借鉴不同流派风格特点，音乐表现力更趋完善。更主要的一点，在于当今的古筝艺术还能体现演奏家的个性，以及演奏家对乐曲的不同诠释。这是历史发展的必然，然而任何的创新都必须在良好继承传统的基础上加以发展，全面地了解传统，才能继承传统，在沿着民族音乐发展的正确轨迹上进行二度创作，面对新作品时，除了表现作品内容外，在有根的基础上加以创新，音乐才具有魅

中国古筝网 www.guzheng.cn

力而能动人，如此方能历经时间的考验。

2005 年 10 月

参考文献

著作：

01. 冯光钰，《客家音乐传播》，北京：中国文联出版社，2000 年，第 14 页。
02. 高厚永，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷·汉乐》。北京：中国大百科全书出版社。1989 年，第 257 页。
03. 李汴等，《高山流水润中原》，兰州：小演奏家出版社，2001 年。
04. 李民雄，《民族器乐概论》，上海：上海音乐出版社，1997 年。
05. 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，《中国音乐词典·大调曲子》，北京：人民音乐出版社，1985 年，第 64 页。
06. 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，《中国音乐词典·魏子猷》，北京：人民音乐出版社，1985 年，第 405 页。
07. 叶栋编着，《民族器乐体裁与形式》，上海：上海音乐出版社，1997 年。
08. 袁静芳，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷·江南丝竹》，北京：中国大百科全书出版社，1989 年，第 309 页。
09. 南朝（陈）徐陵编，（清）吴兆宜注，《玉台新咏》，台湾：世界书局，1956 年，第 54 页。

论文：

10. 蔡松琦，“潮州音乐的演奏形式和艺术特色”，《中国音乐》1981 年第 4 期，第 10 页。
11. 陈安华，“音乐学府中教授客家筝的第一人—纪念著名客家筝代表罗九香大师九十诞辰”，《星海音乐学院学报》1992 年第 1 期，第 14 页。
12. 陈天国，“对‘二四谱’的几点意见”，《中国音乐》1984 年第 3 期。
13. 陈天国，“就潮州音乐有关问题答吴赣伯先生问”，《星海学报》2000 年第 2 期。
14. 陈威，“潮州音乐的曲式结构及板式规律”，《中国音乐》1983 年第 4 期，第 66 页。
15. 董维松，“从音乐发展逻辑看‘八板’”的结构，《中国音乐》1982 年第 2 期。
16. 樊艺凤，“河南筝乐考略”，《秦筝》1995 年第 2 期，第 29 页。
17. 冯彬彬、冯娟娟，“曹东扶传略”，《秦筝》1995 年第 2 期，第 1~3 页。
18. 冯光钰，“《客家音乐与移民文化》自序、引言及后记”，《中国音乐》1983 年第 4 期。
19. 高自成，“回忆我的古筝艺术生涯”，《秦筝》1983 年第 2、3 期。
20. 郭雪君，“王巽之和浙江派古筝”，《中国音乐》1993 年第 2 期。
21. 金祖礼、徐小仁，“上海民间丝竹音乐史”，《中国音乐》1983 年第 3 期。
22. 姜元禄，“论江南丝竹的发展手法和曲式结构”，《音乐研究》1983 年第 2 期。
23. 钱仁康，“老八板源流考”，《音乐艺术》1990 年第 1 期。
24. 邱大成，“试比较传统筝派的演奏特色”，《中国音乐》1993 年第 3 期。

中国古筝网

25. 林毛根，“潮乐的风格与活五调”，《中国音乐》1984 年第 3 期。
26. 孙文妍，“王巽之传略”，《古筝艺术》1991 年第 1 期，第 84~87 页。
27. 王建民，“从古筝的定弦谈筝曲创新”，《中国音乐》1999 年第 4 期。
28. 项斯华，“浙江筝雏议”，《中国音乐》1991 年第 4 期。
29. 阎俐，“半世筝王　一代宗师—纪念著名古筝演奏家、教育家赵玉斋先生”，《中国民族管弦乐学会‘99 全国古筝艺术研讨会论文集》，北京：中国民族管弦乐学会信息数据部编印，2000 年，第 35~39 页。
30. 阎俐，“论筝的按滑揉音奏法”，《中国音乐》1989 年第 1 期。
31. 阎林红，“筝的演奏技巧发展脉络”，《音乐研究》1993 年第 4 期。
32. 阎林红，“从演奏技巧看传统筝曲的风格”，《中国音乐》1995 年第 1 期。
33. 杨礼桐，“潮州音乐的音阶和调式”，《中国音乐》1983 年第 4 期。
34. 杨礼桐，“潮筝的四种定弦与轻、重、活、反”，《中国音乐》1983 年第 4 期。
35. 杨娜妮，“山东筝、筝曲及演奏特点”，《乐府新声》1988 年第 1 期。
36. 张彤，“以新时期古筝创作看筝乐发展”，《交响》1994 年第 1 期。
37. 赵毅，“试论古筝‘以韵补声’之动态变化”，《黄钟》1993 年第 4 期。
38. 郑诗敏，“丰富多彩的潮州音乐”，《中国音乐》1984 年第 3 期，第 49 页。
39. 郑诗敏、蔡余文，“潮州音乐调式初探”，《音乐研究》1983 年第 3 期。
40. 郑诗敏、蔡余文，“潮州弦诗乐的几种基本变奏手法”，《民族民间音乐》1987 年第 4 期。
41. 朱救修，“河南板头曲的音乐特点”，《中国音乐》1993 年第 2 期。

乐谱：
42. 曹安和、文彦译谱，杨荫浏校订，《弦索十三套》第一集，北京：音乐出版社，1955 年。
43. 何宝泉、孙文妍，“筝艺述要”，《中国古筝教程（上）》，上海：上海教育出版社，2002 年，第 3 页。
44. 何宝泉、孙文妍编着，《潮州筝曲集》，新加坡：宝文斋出版社，1990 年。
45. 何宝泉、孙文妍编着，《中国古筝教程》第一册~第三册，香港：博韵音乐出版社，1995 年。
46. 李萌，“潮州筝演奏特点简介”，《潮州民间筝曲四十首》，北京：人民音乐出版社，1992 年，第 5 页。
47. 阎黎雯主编，《中国古筝名曲荟萃》（上），上海：上海音乐出版社，1993 年。
其中包含：
曹正，“潮州古筝流派的介绍”，第 274~280 页。
成公亮，“山东派古筝艺术”，第 261~270 页。
丁承运，“古筝艺术的历史变迁”，第 253~255 页。
丁承运，“河南筝派”，第 271~273 页。
何宝泉，“古朴、典雅的客家筝曲”，第 281~282 页。
孙文妍，“后起之秀的浙江筝艺流派”，第 283~284 页。
吴赣伯、项斯华，“中国筝乐的源流与风格”，第 256~260 页。
48. 萧兴华主编，《中国筝曲》曲谱集上、下册，长春：吉林音像出版社，2002 年。

音响、录像资料：

中国古筝网
www.guzheng.cn

49.“筝的世界之五—寒鸦戏水”CD，香港：雨果制作有限公司，1990 年。
50. “中国古筝教程”VCD，上海：上海录像公司出版，1998 年。
51.“中国音乐大全【古筝名家名曲大全 8 】—汉宫秋月”CD 文字介绍，台北：摇篮唱片有限公司于台湾地区出版发行，1995 年。
52.“中国筝曲”CD，长春：吉林音像出版社，2002 年。

中国古筝网
www.guzheng.cn