筝在民间的初步发展

——（20世纪初~1948年）

王英睿

第一节 南北分野

众所周之，中国大陆从地域上划为北方和南方。二十世纪初期，与地域有密切关系的筝乐艺术也大致形成北派和南派，并在总体上呈现出刚、柔不同的演奏风格。北筝多用十三弦、十五弦、十六弦，真甲，右弹左按，双手并重，风格朴实开朗、韵味浓郁；南方筝则多为十六弦，演奏时带义甲，右手清弹为主，左手按弦为辅，具有温婉柔美，清丽淡雅之特色。1936年5月20日，上海百代公司为娄树华灌制古筝唱片，正面《天下大同》标明“北派”字样；梁在平于台湾灌制的唱片《寒鸦戏水》则注有“南派”的标识，从文字记载上首开当代“筝分南北”之先河。[1]

中国古筝网
www.guzheng.cn

筝乐艺术在其流传、发展过程中主要以两种形式存在：一是以合奏或重奏的形式参与明清以来流传在各地的弦索乐合奏。合乐中，筝是一件重要乐器，所在声部的曲调具有相对的独立性；另外，作为伴奏乐器，它常常依附在各地丰富的戏曲、曲艺等民间音乐中，并因此显露出不同的地域特色。北派以河南、山东为代表；南派则以客家、潮州为特色。梁在平《拟筝谱》中曾把当时筝乐的分布地域和流行情况归纳为“南集于粤，北集于豫”。即北派“中州古调”的河南筝、“齐鲁大板”的山东筝；南派的“韩江丝竹”的潮州筝和“汉皋古韵”的客家筝。

河南筝十三弦，其音乐的形成与河南大调曲子及河南曲剧有密切关系，又称“中州古调”。多用变徵音少用清角音，是河南筝曲音阶构成的一个特色。“二变”音高常按至近于宫音和徵音。曲调继承大调曲子的音乐特征和风格，具有较强的歌唱性，旋律中多四、五、六度的大跳，且频繁使用大二、小三度的上、下滑音，无论慢板亦或快板，均于清新流畅中见抑扬顿挫，浑厚淳朴，慷慨激昂。[2]民间流传一首《搊筝诗》，清晰地描画出乐曲的传统演奏方法：

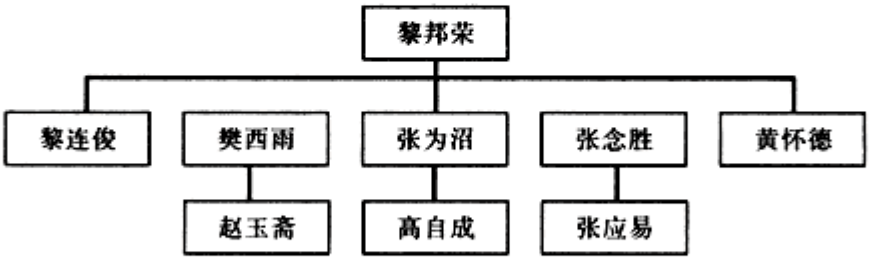
名指扎桩四指悬，勾摇剔套轻弄弦，
须知左手无别法，按颤推揉自悠然。

特色技法有“倒踢正打”、“靠弹”等。

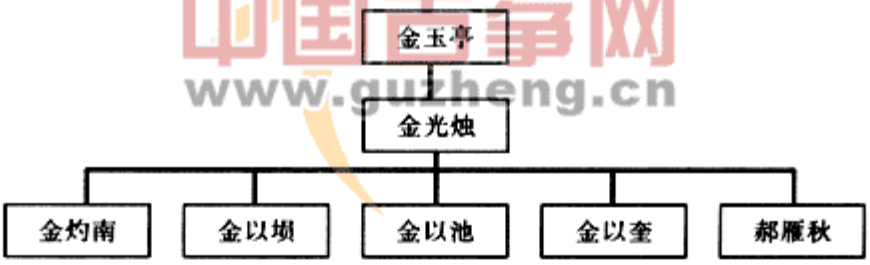
魏子猷、曹东扶、王省吾、任清芝等是这一筝派的主要代表人物。

山东筝乐主要流传于菏泽的郓城地区及聊城的临清地区，有“山东尚为齐鲁地，东有扬琴西有筝”之说。其中又以郓城为主，有相当一部分民间艺人，谙熟多种乐器，从事琴筝演奏活动。此外，鱼台地区还有一个小的支系，只是流传不广。

郓城地区筝艺传承：

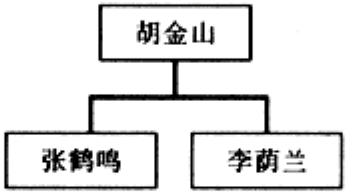


聊城地区筝艺传承：



中国古筝网
www.guzheng.cn

鱼台地区筝艺传承：



三个地区的授艺系统不同，曲目也有差异，但大都是八板体结构，在演奏技法上并无很大区别。

这里的筝有十五、十六、十七弦之分，十五弦居多，长五尺左右，当地称之为“小瑟”。（高自成《回忆我的古筝艺术生涯》）低音部分七根弦谓之“老弦”，向内依次是八根“子弦”，俗称“七老八少”。乐曲多用宫调式。旋律中常频繁使用“花指”奏法，并以大指连

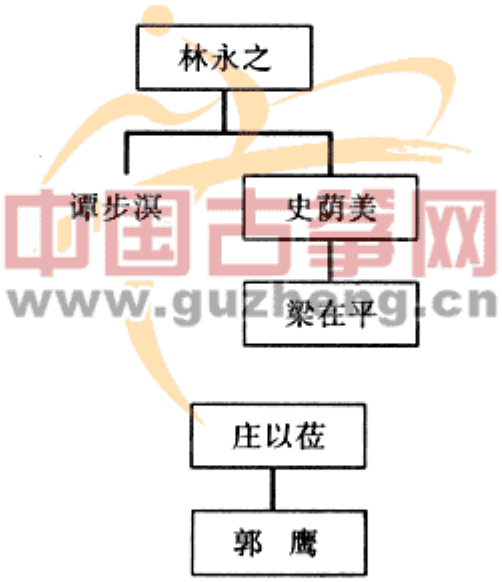
“托”演奏的下花指居多。另外，大指小关节密摇、“鸡刨食”等也是其特色演奏技法。山东筝曲以铿锵深沉，纯朴古雅著称。[3]

南派筝艺主要以潮州、客家为代表。

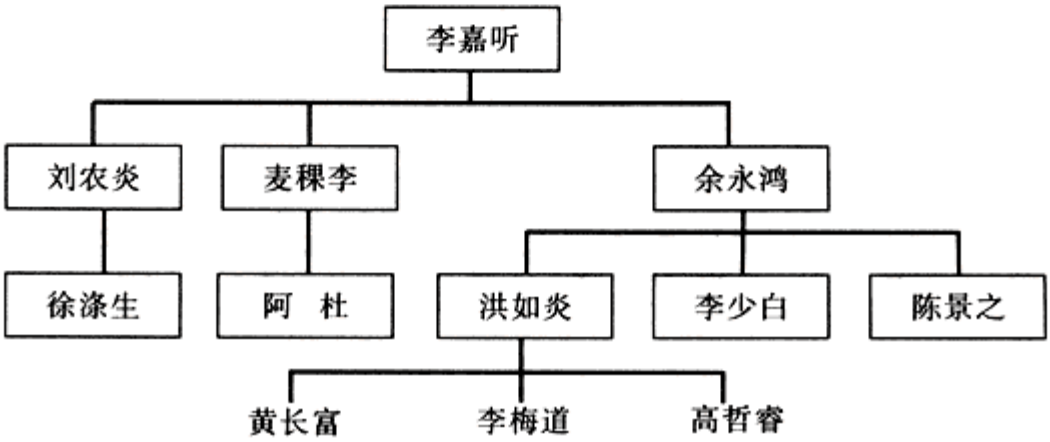
潮州位于中国南方，隶属于广东省。沿海经济发达的潮汕地区是孕育潮州筝乐的故乡。清末民初时期，潮州筝已由原有的十三弦增为十六弦，长约120厘米，面板的弧度较大。按五声音阶排列，音域跨三个八度（从大字组sol到小字二组sol），使用金属弦。[4]

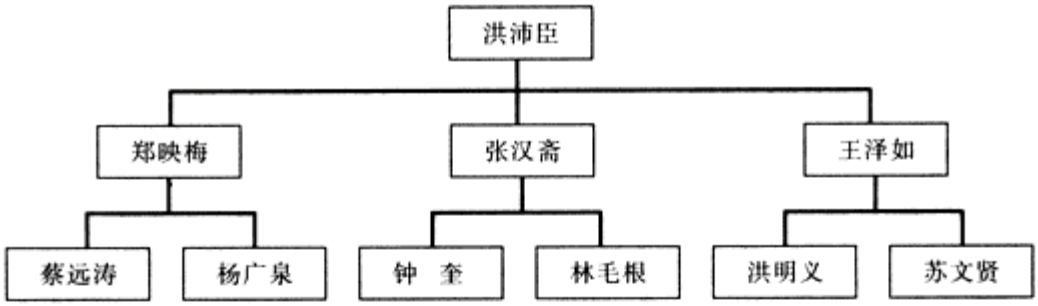
潮州筝采用潮州音乐的二四谱记写，F调、G调定弦为主。演奏时多用食指。曲目一部分源自潮州音乐中以琵琶、古筝、小三弦为主的“细乐”，另外一部分则来自当地潮剧。乐曲讲究板式变奏，并加以各种“催奏”变化，通过左手按音的变化，可得轻、重、活、反等多种音阶和调式的组合形式，彰显华丽柔美、细腻委婉之风。二十世纪初，潮州筝乐就已伴随潮州人的足迹遍播海外，辐射区域涉及越南及日本的琉球群岛、东南亚、港澳台等地。

潮州筝乐有以下几个代表支系：



中国古筝网
www.guzheng.cn





客家筝乐多源自源远流长的客家音乐。大约在晋安帝九年（公元405年）至宋亡前后一段时期的战乱中，中原人民多次南迁，将古朴的“中州古调”和“汉皋旧谱”带至当地并跟地方的音乐、语言、习俗相结合，逐渐形成了一种具有独特风格的音乐，当地人称之为“客家音乐”（或外江弦、儒家乐），多在广东东部地区包括梅县、惠阳、韶关等部分地区流传，此外在赣南、闽西南、潮汕、台湾以及国外有华裔的地方也很流行。

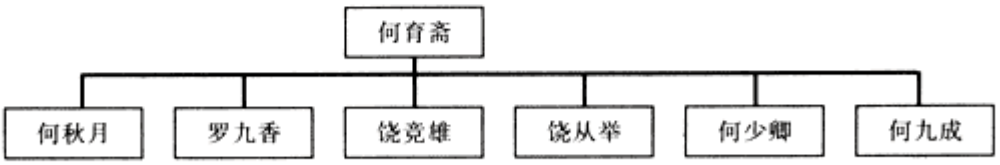
客家筝的形制与潮州筝相似，只是更小一些，长短不一，弦数有十五弦、十六弦。

客家筝曲包括两部分：绝大部分源于汉乐中的丝弦乐，即“大调”曲；少数则来自汉剧等民间音乐，即“串调”曲。按照调式特征，乐曲又有“软线”、“硬线”之分。“软线”音阶为六（5）、乙（7）、上（1）、尺（2）、凡（4），“多用凡字罕用工字”，五（6）、工（3）只做经过音使用；“硬线”“多用工字罕用凡字”，音阶六（5）、五（6）、上（1）、尺（2）、工（3），乙（7）、凡（4）为装饰性的经过音。演奏时多用中指，风格或哀怨深沉，或轻快明朗，具以古朴典雅见长。客家筝乐和潮州筝乐长期在一个地区共处，相互影响，相互吸收，同名异曲较多。

中国古筝网
www.guzheng.cn

何育斋被后人誉为客家汉乐宗师，为客家筝的形成、传播作出重要贡献。目前国内流传的客家筝谱，多为何育斋编创，由罗九香演奏并加以记录、整理而成。当时在客家人中弹筝者不下百人。

传承谱系：



第二节 民间传承

筝乐活动存在于民间的原生态环境中。例如山东鲁西南、河南地区、广东客家人、潮州人聚居的潮州、汕头、大埔等地区，民间音乐盛行，各地的戏曲、曲艺伴奏及弦索乐中都有筝的参与。大量演奏高手产生其中。

山东筝乐所在的菏泽地区，南临古都开封，北靠京杭大运河，盛行的地方音乐有十余种，被人称为“戏曲之乡”、“唢呐之乡”，有“书山曲海”之美誉。戏曲史上“四大声腔”——“南昆、北弋、东柳、西梆”中的“东柳”，就指明末清初这一带形成发展起来的“柳子腔”。二百年前形成的山东琴书，迅速传遍黄河南北。这里还是枣梆戏、山东梆子、太平调、两夹弦等剧种、鲁西南鼓吹乐的主要发源地。二十世纪二三十年代，当地音乐爱好者，如黎连俊、张念胜、张为台、张为昭、黄怀德等自发组成“扬琴玩友班”，常于农闲时节在一起弹筝弄琴，切磋技艺。夏夜的农家小院，隆冬的地窖子都是他们竞显技艺的好地方。他们既擅于弹筝，又长于打扬琴，还有的擅长弹琵琶、拉奚琴。演奏的曲目有琴曲合奏，即“碰八板”的十大套曲谱，以及琴书过门的小曲牌，如《大八板》、《凤翔歌》、《降香牌》、《上字开门》等。演奏时要有多次反复且每次都有新花样。但板式、板眼及乐曲的骨干音保持不变，谁技巧娴熟，加花“堵空”（变奏)严谨而不失空，谁就被尊为高手。这种民间音乐聚会在当地叫作“打平户”。诸如此类的演奏活动促进了筝乐艺术在民间的传播与发展。

广东是潮州筝乐与客家筝乐的汇聚地。广东潮汕、大浦等地有许多儒乐社团，如汕头有“公益社”、“以成社”等。民间的筝乐活动在这些社团中也开展得十分活跃。广东大浦等地盛行一种民间器乐合奏“和弦索”，主要乐器有筝、椰胡、琵琶、洞箫等。据《大浦县志》载：二十世纪二三十年代当地“弦诵媲邹鲁”，“家诵户弦”，即到处是读书声、“和弦索”声。大埔等县几乎每个区都有“弦馆”（“和弦索”的乐社），如大埔“同艺国乐社”；梅县“国乐社”；汕头“公益社”；丰顺、揭阳“儒乐社”等等。在这种整体氛围的熏陶下，涌现了一批客家筝乐的代表人物：张汉斋、何育斋、许敦五、饶叔枢、饶从举、罗九香等。他们在“和弦索”的同时也整理出大量传统代表曲目。

同期，在京郊的承德，筝家尹鸿兆以艺会友的生活为我们勾勒出另一幅筝乐活动的画面。

“盛夏承德永丰社常聚会他的一些知音好友，弹奏‘清音’以消暑纳凉。他们轻弄繁弦，缓吹笙箫，音韵清绝”。

这是尹其颖在《晚清筝家尹鸿兆》[5]一文中描述其祖父在承德的“清音”活动。1953年他走访祖父故居永丰社一甲时，又了解到当时有关“清音”的一些情况：

“操弄者皆为陶然自娱之雅士，从不接受邀聘。清音使用的乐器有琵琶、月琴、三弦、筝、琴、胡琴、笙、管、笛、箫等”演奏是多则十几人，少则三、五人。”

上述筝乐活动都是以合奏的形式展开，体现出自娱自乐的功能。合乐时，不同乐器在同一乐谱的提示下，各自即兴发挥，尽其所能地加花，做句，压韵。互相照应，彼此衬托，时分时合，其乐融融。演奏时，乐器是工具，音乐则成为交流的纽带，通过自娱性的体验，演奏者体味着意趣盎然的文化氛围。平衡身心，陶冶性情，传统筝乐的魅力尽情施展，合乐的功能由此体现。各种加花、减字等演奏技巧并非随意取舍，而是在遵循乐曲“调骨”的基础上，使音高、时值、节奏、速度等方面得到充分的补充和发展。如客家筝曲的“反弦”，先以原曲调的第一个音为准，向上翻高五度，再以翻高后的音为本音，按照原曲的弹奏指序继续演奏。“反

中国古筝网 www.guzheng.cn

弦”之后，由于旋律中fa、si两音的改变，乐曲的曲调有了较大的改变，并且因为音程间关系的改变，旋律色彩也有了明显变化。“反弦”不仅是一种变奏手法，而且还给了演奏者再度创作的空间。这样一来，就会带给演奏者更高的成就感，演奏的意趣也自在其中。

第三节 初步交流

“五四”时期，在新文化运动的推动下，国内出现了兴办各种新文化事业，建立各种“新式文艺学术社团”的风气。在一定程度上，这些“社团”就是我国早期的音乐学校，团结和组织了一大批民族音乐家，在介绍和翻译有关西洋音乐理论以及整理和研究传统民族民间音乐的同时，开展了许多音乐创作和演出活动。此时，在北京、上海、广州等大型城市的社团中开始有筝乐活动开展。如北京西单牌楼“道德学社”；“国乐改进社”；“万国美术所”；上海的“大同乐会”、“霄兆国乐团”、“光华国乐会”；广州的“潮梅音乐社”等。社团中“弹筝人多是以业余同好者以艺会友的身份，进行寻师访友艺术活动”。[6]筝界的领军人物有魏子猷、何玉斋、林永之、洪沛臣、程午嘉、王巽之、娄树华、梁在平、周希文等。

北京西单牌楼“道德学社”原本是个宣传道教的组织，成员的工作主要是讲授《道德经》，宣传老子的道教思想。1925年前后，河南籍筝家魏子猷定居北京后，遂入学社教授筝等民族乐器，有学生一二十人，如娄树华、梁在平、周希文等。道德学社成为较早进行筝乐传承及交流的重要场所。[7]金灼南、程午加等都曾到此切磋筝艺，交流各地曲目。在京传授筝艺的同时，魏子猷还到过南京、重庆、徐州等地，每到一处，均有授徒，河南筝乐亦由此逐渐传播开来。对于中国近代筝乐艺术的传承和推广，魏子猷功不可没。其弟子均为中国当代筝乐历史中的重要人物。类似的团体还有刘天华、郑颖荪、梅兰芳等于1927年创办“北京国乐改进社”、1928年赵元任创立的“万国美术所”等。程午加复旦大学本科毕业后，曾在“万国美术所”任国乐老师，教古琴、筝、琵琶、笛、二胡等多种乐器。这些音乐社团为筝家授业提供了场所，对于筝乐艺术介绍、推广及南北交流起到了积极作用。

较早将潮州筝乐介绍到京城的是林永之先生。1924年，在北京中国大学政法系学习期间，他将少年时期在故乡潮州揭阳自学的潮乐筝曲传授给潭步溟、史荫美。后来，梁在平又从史荫美那里习得一部分曲目。流传下来的有《寒鸦戏水》、《锦上添花》、《平沙浩惟》、《粉红莲》、《昭君怨》、《登楼》、《混江龙》、《小梁州》、《清平乐》等，史称“南派筝曲”，同时也为南筝北传奠定了基础。

上海自上世纪二十年代起，已是一个融汇东西方文化的大都会。各地到这里谋生的人中有很多都喜爱音乐，其中也不乏弹筝者。“俭德国乐团”、“霄兆国乐团”、“光华国乐会”、“逸响社”等汇集了沪、杭及各地的国乐名流。其中，王巽之、何育斋、郭鹰等对于筝乐的交流与传承起到了重要作用。

1925年，王巽之受程午加聘请在上海北火车站“俭德国乐团”（程午加组办并担任主任）任国乐指导。当时杨荫浏也在乐团任教，传授筝、笛、琴等乐器。期间王巽之经常组织一些音

www.guzheng.cn

乐集会并邀请丝竹界人士到乐团演出。同年，王巽之加入杭州国乐研究社。会员有吴毅丞、朱又雪、王云九等二十余位，均为当时江南民乐界的高手，擅长演奏《弦索十三套》及民间流传的丝竹乐。从他们那里，王巽之学习了《弦索十三套》中的筝曲及大量的丝竹乐曲。并师从擅长演奏杭筝（十五弦丝弦筝）蒋荫椿，习得《高山流水》、《海青拿鹅》、《灯月交辉》、《小霓裳》等曲目。1945年，王巽之与程午加、郑石生、吴成梁等人以银行职员为主体组建了“华光国乐会”，展开经常性的练乐及演出活动。当时在上海还有一些潮州人组织的社团，“新潮丝竹会”就是其中之一。郭鹰于1935年来到上海谋生，两年后，开始了他的舞台演奏生涯，业余时间常去参加“新潮丝竹会”的音乐活动。

更早些时候，大约1932年，何育斋在上海创设了“逸响社”，[9]目的是为联络同乡好友，进行练乐交流、舒畅身心。除了在客家同乡中开展活动外，逸响社与霄兆国乐团往来较多，两个社团成员经常在内交流经验，在外同台演出。何育斋与当时上海民乐界的李廷松、王巽之、孙裕德、凌其阵等都有过交往。孙裕德、凌其阵二人也曾亲笔抄录了何育斋整理的《中州古调》谱本。举行演奏会时，何育斋常将《中州古调》中的《出水莲》、《昭君怨》、《崖山哀》、《雪雁南飞》四首乐曲连套演奏，被当时的国乐届誉为“四美图”。客家筝乐在上海展示出其古朴端庄的魅力。何育斋与孙裕德等人同游浦江时，曾在船上弹奏客家硬套筝曲《百家春》。在罗九香的传谱和孙裕德手抄谱中有何氏《拟筝谱》之“育斋杜撰”数十首筝曲，这些曲目是何育斋为汉乐编配指法后的古筝独奏曲。[10]

中国古筝网 www.guzheng.com

广州也是当时重要的文化交流城市。1930年，何育斋在广州设立“潮梅音乐社”，致力于客家汉乐筝曲研究，记载并整理编集《中州古调》、《汉皋旧谱》六十首。这些筝曲的编选为当地弦索馆的“和弦索”活动提供了演奏曲目，颇受大家的认可和推崇，在当时广泛流传。

另外，需要提及的是一些散落在民间由艺人组成的进行收费演出的社团。这些社团大多是为养家糊口而临时结成的组织。如1941~1942年间王殿玉在山东家乡组织的“东鲁雅乐团”。王殿玉虽然是个盲人，但见多识广，他把民间自弹自乐的民俗娱乐形式引入救济民众的义演，造福社会，扶持教育的道路上。“东鲁雅乐团”是其中之一典型。[11] 招收的学徒有韩凤田、赵玉斋、张为沼、高自成、高克奇、郑西培等。乐团中以丝弦乐器为主，除经常用做独奏的擂琴、古筝外，还有扬琴、坠琴、胡琴等。成立之初他们曾在鄄城及临近各县举行演奏会，由高自成弹筝，王殿玉操胡琴，赵玉斋打扬琴，韩凤田拉坠胡。随着“东鲁雅乐团”的足迹随遍布上海、北京、天津、济南、徐州、南京、苏州、武汉等地，山东筝乐艺术也传播到这些地区。

这一时期，由中国人或外国人举办的“音乐会”也开始出现在北京、上海等大城市中。上述音乐社团的交流也常通过音乐会的形式开展。与前述在民间多参与合奏有所不同，城市音乐社团及剧院中音乐会的频繁举行促使筝更多以独奏形式在舞台上亮相，逐渐由民间原生态的合奏形式向剧场或音乐会中的独奏形式转化。尽管在整场音乐会中筝独奏的机会较少，但演出场地、演出形式的变化也已显示筝乐的功能开始有所改变，由自娱向娱人倾向，逐渐在舞台上以独奏的形式得到人们的认可和欣赏，在北京，娄树华经常参加音乐会表演古筝节目。广州的潮

梅音乐社多次举行音乐会，何育斋首次登台演奏的就是《汉皋旧谱》中的《百家春》。上海的大同乐会也常联合杭州国乐社举办音乐会，其中有筝乐合奏及独奏。[12] 1927年7月2日下午大同乐会在上海慕尔堂（今西藏路、汉口路沐恩堂）举办夏季音乐会及同年8月28日欢迎萧友梅的音乐会上都有王巽之的筝独奏。[13] 1942年至1943年间，王巽之多次去重庆嘉陵宾馆参加国宾的招待演出。其中也有独奏的节目。

郭鹰、曹正是筝届较早举办个人独奏会的领跑者。1941年，郭鹰在上海兰心大戏院举行了独奏音乐会，曲目有《寒鸦戏水》、《过江龙》、《一点金》、《闺怨》、《平沙落雁》等。这是筝第一次以独奏的形式公开演出，旖旎华丽、流畅委婉的潮州筝曲赢得了国乐届及广大音乐爱好者的赞赏。时隔六年，曹正在徐州举行“郭辑光古筝独奏会”（1947年11月，徐州市中原艺社主办），并售票公演，这是中国近代史上第一个正式举办的古筝独奏会。[14]

能以整台独奏会的面貌示人，证明此时，筝这件乐器已有一定数量的曲目积累，预示着其地位也越发得到重视与提升。

随着西方现代科技的传入，电台广播也为筝乐艺术的传播与交流提供了新的平台。早在三十年代中期，娄树华就已定期在在北京广播电台做古筝独奏的节目；四十年代，王巽之也曾去佛音广播电台演奏《满庭芳》、《小霓裳》、《高山流水》、《鹧鸪飞》、《击鼓催花》等曲目。这些富有地域特色的传统乐曲通过电波传向大江南北。

此时期，筝乐艺术的花朵不仅在国内逐渐绽放，显示出其魅力，还将芳香远播海外。1935年，娄树华参加“中国音乐旅行团”赴欧洲旅行演出，先后到瑞士、奥地利、苏联莫斯科等国。成为在我国近代史上较早把筝乐艺术介绍到欧洲的音乐家。中国的民族音乐艺术“乐中筝”也因此受到了国际上的称赞和推崇。当年《沙漠画报》对此有作过专门报道。[15]

www.guzheng.cn

第四节 独奏曲

从合奏到独奏，对于这一时期的筝乐来说，的确是一个不小的飞跃。自明、清以来，流传在各地的筝多是以合奏、伴奏的身份参与在地方的戏曲、曲艺等民间艺术中，很少以独奏的形式出现。筝的独奏曲，除去民间流传的极少的一部分，其余多是二十世纪以来，筝家们在其长期演奏实践中，不断挖掘、整理、总结、提炼出来的。筝界习惯上称之为“传统曲目”。按照来源可以将其分为两部分。一部分多源自明清以来流传于各地的弦索乐合奏中古筝声部的曲目；另一部分来源于各地的民间音乐中的各种曲牌音乐或唱牌音乐。

一. 乐曲的分类及特点

为便于分析，按乐曲结构可将其大致分为两类：八板体筝曲和曲牌、唱牌类筝曲。

（一）八板体筝曲

这类乐曲多源自明、清以来流传于各地的弦索乐，因为历史较久远，又称“雅乐”或“古曲”。各地对其称谓有所不同，但结构一致，均为八板体或八板变体。如山东菏泽“碰八板”中的大板曲；河南大调曲中的板头曲、客家筝曲中的大调曲；潮州弦诗乐中的筝曲等等。每首

乐曲都有相对独立性，既可参与合奏，又可单独演奏，成为各地独奏筝曲的重要组成部分。

山东菏泽地区的八板体筝曲是“碰八板”中古筝声部的乐曲，又叫大板曲，每首曲目都有固定的板序标记速度。慢板部分有“大板第一”、“大板第二”两种板式：《汉宫秋月》、《隐公自叹》(大板第一)、《美女思乡》(大板第二)等；快板曲目也有两种板式，“大板第三”、“大板第四”：《莺转黄鹂》、《普天同庆》等（大板第三）；《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》（大板第四）等。如《鸿雁捎书》标注为大板第二，即表示这是一首比大板第一（慢板）稍快的曲子，大板第三为中速，大板第四为快速。大板曲虽都为六十八板，且来源于同一曲目，但派生出各种不同的标题。如《汉宫秋月》、《美女思乡》、《隐公自叹》、《文姬思汉》等。这些乐曲均由工尺谱整理而成，历史悠久，音调典雅，结构严谨，节奏鲜明。在当地传统演奏方法的基础上，形成了自己的旋律个性。慢板或缠绵委婉，或清新秀丽；快板或热情奔放，或欢快跳跃。绘情绘景是其风格上的一个重要特征。如《隐公自叹》描述了宦途失意的读书人忧国忧民的思绪，曲调深沉却无哀怨，如歌的旋律，较缓的节奏，加上吟、揉、滑、按等多种技巧的运用，充分发挥了古筝“以韵补声”的乐器特点。目前收录的有工尺谱可考的大板曲约有十八首，它们是山东筝派的主要代表作品。

山东西部的聊城、临清一带的六十八板体筝曲有《双板》(4/4拍子)、《单板》(2/4拍子)两种。其中《单板》演变出《孤雁出群》、《玉连环》、《百鸟朝凤》三曲；《双板》又演变出《三环套日》、《流水凿石》二曲。

中国古筝网
www.guzheng.cn

河南筝曲的板头曲常被称为“中州古调”或“中州古曲”，盛行于南阳、邓县、泌阳等地。最初是由筝、三弦、琵琶、坠胡、扬琴等演奏的弦索乐合奏曲。后来板头曲依附于河南大调曲子中，常在演唱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）。这些筝曲又分三大类：慢板筝曲（一板一眼，每小节第一拍为“板”，第二拍为“眼”），代表曲目如《和番》、《落院》、《闺中怨》、《苏武思乡》等；中板筝曲（一板一眼），代表曲目如《打雁》、《上楼》、《叹颜回》、《哭周瑜》、《葡萄架》、《思春》、《高山流水》等；快板筝曲（有板无眼，每拍即为一板），代表曲目如《赏秋》、《唧唧咕》、《风摆翠竹》、《小飞舞》、《打秋千》等。

客家筝曲目中的大调筝曲皆为八板体。《中州古调》中筝曲共有22首，均为八板体结构，其中68板的“大调筝曲”、占有较大比例；另外几首乐曲的板数有所延伸或缩短：如《将军令》96板、《有缘千里》76板、《怀古》64板。大调筝曲篇幅较大，乐曲内容丰富，题材广泛，稳重高雅；一部分大调乐曲有慢板和中板之分，中板都是由慢板减字而成。另一部分只有慢板没有中板，如《玉连环》、《单点头》、《乱插花》、《出水莲》、《崖山哀》、《昭君怨》、《杜宇魂》等。乐曲按调式音阶又可分为“软弦”及“硬弦”，软弦曲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》、《雪雁南飞》等，谓之“四软”；硬弦曲Fa、Si音较少，乐曲相对来说比较轻快活泼，代表曲目有“四硬”：如《玉连环》、《落地金钱》、《绊马索》、《熏风曲》（中板）。反线调为“转调不转弦”，即定弦不变的情况下通过改变指法转调，代表曲目有：《柳

叶金反》、《柳叶金再反》。

潮州弦诗乐是以琵琶、古筝、小三弦为主的“细乐”。潮州十大套曲和连套曲都属于这类曲目，如《锦上添花》、《月儿高》、《昭君怨》、《寒鸦戏水》等。大套曲由头板、拷拍、下三板三部分组成。头板是主曲，慢板；拷拍、下三板是由原曲压缩而成的快板，同样六十八板。演奏时先奏主曲后接拷拍、三板。拷拍、三板又可根据情绪的需要作反复，由慢渐快，逐渐形成高潮。套曲常用同一种调的不同乐曲连奏，如轻六调的《平沙落雁》连套轻六调的《穿山龙》；重六调的《月儿高》接重六调的《北雁思归》。

（二）曲牌、唱牌类乐曲

明清以来，全国各地都有一些戏曲、曲艺等曲种、剧种形成，筝则加入到其中的伴奏中。20世纪，在各地流传的筝独奏曲的另一部分就来源于各地的民间音乐（戏曲、曲艺）中的各种曲牌音乐或唱腔（牌）音乐。这类曲目的形成主要赖于各地的民间艺人的实践与整理。如山东筝曲中小板曲；河南筝曲的牌子曲；客家串调筝曲。

山东筝曲中的小板曲主要是由山东荷泽地区流行的山东琴书、吕剧、柳琴戏等民间音乐逐渐发展而成的。筝是山东琴书的伴奏乐器之一，琴书音乐的曲牌、唱腔自然可以在筝上演奏，这些在筝上演奏的琴书音乐经过了久远的年代与长期的磨练，被古筝器乐化了，变成了独奏的精致小品，例如《凤阳歌》、《降香牌》、《上河调》、《寒门垛》、《迭断桥》等，多为琴书中唱牌；其它还有从曲牌演变而来的，如《降香牌》、《大八板》。从琴书音乐转化过来的筝曲，大部份仍未脱离对琴书音乐的依附与伴奏性质，因此带有琴书音乐的优美、朴实，富有叙事性的特点。

中国古筝网
www.guzheng.cn

河南筝曲的牌子曲是由鼓子曲的曲牌演变而来，大多较短小，清新活泼，别具一格，在句数上较六十八板的板数略有增减，同名变体形式居多。代表曲目如《双叠翠》、《山坡羊》、《剪剪花》、《满舟》、《叠落》等。也有大曲牌，如《码头》有三百余板。

客家音乐中有一部分乐曲源于汉剧的戏曲音乐和民间曲牌。曲调较为明亮活泼，因为常用于戏剧中的串场音乐，故名“串调”筝曲。串调乐曲的长短不一，长的七十余板，短的十余板。《汉皋旧谱》中共有38首筝曲，均属这类乐曲。

串调筝曲中，凡自身有中板者，其演奏顺序和“大调”一样，也是先奏慢板，再接中板，由慢而快。没有中板的串调乐曲，基本上有以下三种演奏形式：

(1)如《过江龙》、《蕉窗夜雨》、《翡翠登潭》等乐曲，虽然自身没有中板，但也可以借着减字变奏的手法，由慢至快地演奏，成为既有风格又有意境的完整乐曲。

(2)将数首乐曲联起来演奏。如以《百家春》作慢板，以《浪淘沙》作中板，将二者连接起来成为一首乐曲。

(3)其它如《博古》、《小杨州》、《小桃红》、《到春来》、《柳叶金》等乐曲是以慢板形式单独演奏。[16]

潮州筝曲中由汉调、庙堂音乐转化而来的独奏曲也属于这一类型。如《柳青娘》、《景罗春》、《粉红莲》、《福德祠》、《杨柳枝》、《普天乐》、《负米》、《渔家乐》、《思

凡》、《将军令》、《过江龙》、《胡笳十八拍》、《倒骑驴》、《问卜》、《一点金》、《十杯酒》、《雁儿落》、《小梁州》、《红梅头》、《莲花赞》、《南海赞》等。

综上所述，这些曲目有如下共性：

（一）乐曲标题多是根据历史典故或沿用词牌命名的，如《汉宫秋月》、《叹颜回》、《崖山哀》等；或是根据板式结构乐曲首句谱字命名，如《单板》、《双板》、《单八板》、《双八板》；或据奏法命名，如《花八板》、《花流水》[17]等等。

（二）联套演奏：常常将几支调性一致的乐曲联缀起来成套演奏，演奏速度由慢至快。如河南板头曲演奏时常将曲情相近的乐曲联弹，如《哭周瑜》接《泣颜回》、《上楼》接《下楼》、《和番》接《落院》等；客家筝曲亦是如此：如《单点头》接奏《玉连环》接《乱插花》收尾；《出水口》接《崖山哀》接《昭君怨》接《杜宇魂》再接《熏风曲》收尾。

二．乐谱

清末，筝被看作俗乐，乐人的地位低下。弹筝艺人仅靠口授心传，无力刊刻筝谱。加之战乱纷仍，致使前代古曲大都未能流传下来。仅存的一小部分则以手抄本的形式散落民间，主要有：

（一）卫辉府王黄石于1920刊有《中州鼓调》石印本，工尺谱。收有《天下同》（即《高山流水》）《哭周》、《迭落》等曲目。[18]

（二）二十世纪二十年代，魏子猷编有《中州古调》，工尺谱手稿，收有《天下大同》、《关雎》、《平沙落雁》等十数首筝曲曲谱，传抄颇广。[19]

（三）何育斋编辑的客家筝曲集《中州古调》、《汉皋旧谱》。

（四）梁在平的《拟筝谱》[20]是于1938年整理的一本用工尺谱记写的古筝教材。

（五）娄树华在北京传授筝艺的同时编写了古筝教材《弹筝技法练习二十一首》；同时，对记谱法作了改进：借鉴的古琴减字谱的指法和名称，将原来的工尺谱加注时值线(记板眼节奏），标明弹奏指法符号，成为“古筝指法谱”；又将魏子猷传授的中州传统筝曲整理成册，加上移植、改编、创作的筝曲十余首，汇成《筝曲选集》。[21]上述筝谱都采用工尺谱记谱。除潮州筝乐使用二四谱筝谱谱本外，流传在各地筝谱均采用工尺谱记谱，但不同地区，又有地方性的差别，如山东的花字工尺谱，客家的工尺谱协声字谱。

山东菏泽地区的手抄本工尺谱因谱字中多加有“花”，又称“花字工尺谱”。“花”字是山东筝经常使用大指连托数弦的“花指”指法。一个“花”字突出了此地筝曲的技法特色。这种谱式还有以下特点：只用“合、四、上、尺、工”五字，“二变之音”是通过工尺右侧标注的“按”（简记为“女”）和“揉”（简记为“柔”）的左手指法符号表示。而工尺谱右上侧的“一”标明板眼节奏;在工尺右上侧用“·”表示高音；用“。”表示低音。整体谱面表现为从上到下，从右到左共记八行的书写方式。每一板(一个乐句)写一直行，每行八拍，唯独第五行增加四拍为十二拍,共计六十八拍。每行之上眉批“一板”、“二板”、……“八板”的字样，或在每行下足批“其一”、“其二”、……“其八”的字样。这样乐曲八板体的结构便一目了然。

中国古筝网 www.guzheng.cn

客家的工尺谱协声字谱则是突出了方言音韵特点：工尺谱中经常出现一些非工尺谱字的声音字，保留了客家语言中的中古音：如；“合”有“何”、“号”、“荷”的谱字；“上”有“醒”、“腥”、“翔”的谱字。“六”有“柳”、“留”、“溜”；“凡”字的声韵变化最多，平声长，仄声短。所有曲谱的读音均属于《中原音韵》的客家语音。乐曲的音韵特点通过声音字得以表露。

何育斋于上世纪二十年代编撰的《弹筝八法》是为后人留下的一份宝贵文化遗产。从中亦能看出客家筝谱与客家方言的关系。

“八法”用于《中州古调》、《汉皋旧谱》中的所有乐曲，可以概括出学习客家筝所需之基本演奏技法，共八则：

（一）合当（55）

（二）合当　合工　合当

（三）合当　合上　合当

（四）合当　尺工　合当

（五）合当　尺六　尺工　合当

（六）合当　工六　尺工　合当

（七）合当　合工　尺六　尺工　合当

（八）合当　合五　工六　尺工　合当

中国古筝网 www.guzheng.cn

第一、第二法用“大勾搭”技法（大指、中指）；第三至第八法用“小勾搭”技法。左手的演奏则要依据乐曲的旋律和当时的情境给出不尽相同的诠释。同时，《弹筝八法》体现了传统筝乐与声韵的密切关系及其变奏的基本规律。其特点如下：

采用双声排列法：

从第一法“合当”的一个双声音节依次增加到第八法的五个双声音节。每个双声音节中首字为低音，次字为高音；并且每个音节以次音为支点。减字时只可减首字，不可减次字。

八法与声韵密切相关：每法的声韵变化都依据相关的汉字客家发音并且落实到具体的工尺谱中。依照《弹筝八法》演奏时，右手根据由简到繁的双声排列规定的指法对原谱进行加花减字；并据具体的汉字发音通过左手按、颤体现声韵的变化。显然，这样弹出的筝曲一定能体现客家方言音韵特点，从而成为客家筝曲的代表。[53]

潮州筝采用的是传统潮州音乐的“二四谱”记谱法。以“二、三、四、五、六、七、八”为标记，即表示弦位，也表示音高。分别相当于简谱中的sol、la、do、re、mi、sol、la。取其“二、四”两字命名。同样，二四谱也以潮州方言念唱，讲究“以音生韵，以韵带声”，这八字精要是潮州筝传统授艺的法宝。传统潮州音乐中如“轻三六”、“重三六”等特殊音调主要靠左手的按、滑而产生。“轻”、“重”是指读谱的声调和演奏手法：“轻”念本音，演奏时左手轻按；“重”则重读，左手重按。早期的“二四谱”只记“板”不记“眼”，后来被工尺谱所取代。

从客家、潮州的筝乐谱中可以看出音乐与其方言的密切关系。古筝的音韵特色，显然与方

言的声调有关，汉语字音声调分阴平、阳平、上声、去声四声，这种语言音调本身含有一定的音乐性，筝乐常为声腔伴奏，声腔与方言的直接关系通过古筝左手的吟、揉、滑、颤表现出来，并与声腔的声调变化相互交融，表达出不同的情趣。

二十世纪，随着西方文化与科学技术知识的不断涌入，前述的音乐社团在整理和研究传统民族民间音乐的同时，还介绍和翻译了一些西洋音乐理论。接受西洋音乐影响的重要表现之一，便是接受了简谱的记谱方式。然而，对于西方的记谱方式，不同的筝家采取了不同的做法。

三十年代，何育斋在上海编辑《中州古调》和《汉皋旧谱》时，是在保留原有工尺谱的基础上附上了简谱。

同一时期，娄树华则是借鉴了简谱的记谱方式对工尺谱进行了改革。在工尺谱版本的《渔舟唱晚》乐谱的右侧，除了有“板”号以外再画上长短不同的纵线，以表示八分和十六分音符的时值。在谱的左侧标记指法符号。

其后，在新音乐运动的要求下，本着“识时务，跟潮流”的客观形势，曹正将改革后的工尺谱译成简谱。

从上述三位筝家的译谱过程中可以看出，何育斋的做法较为客观、谨慎；娄树华则相对大胆一些；曹正就更进了一步。然而，这看似简单的一个译谱却对之后中国筝乐艺术的传承与发展产生了巨大的影响。

中国古筝网
www.guzheng.cn

简谱、五线谱——标准谱——西方音乐的思维方式

工尺谱——辅助谱——中国音乐的思维方式

简谱、五线谱是可以量化的标准谱。因为西方古典音乐是必须按谱准确演奏的，每一个标示的音都必须奏出，不可多也不可少。简谱、五线谱的记谱方式反映出西方音乐的特征和思维方式。

工尺谱是我国民间音乐特有的，用以准确表示本民族音乐特征的记谱法。传统的手抄工尺谱及印行本，是一种提示谱，或者说是辅助谱。大多只记旋律骨干音，即“调骨”，演奏时由演奏者自身的修养和对乐曲的理解不同而编配指法并进行“变奏”、“加花”。中国传统音乐中有许多由文化暗示的音，谱子上是不必写出来的。存在于各地音乐中体现地域特色及不同的调性风格的“4、7”二音，各地的记谱采取了与之音乐相适应的记谱法：体现出对此二音的重视。例如在山东的“花字工尺谱”中“乙、凡”二字干脆不用，说明此二字音高不固定，不确定，因为根本不可能有准确的标记方法。故而不予标记。对于板式、特色技法、音高等可以确定的因素则具以标示。从某种意义上，这是一种更准确的、更精细、更直观的记谱方式。

中国地域广大，各地都有各自的方言，民间音乐也呈现丰富的地方特点。不同时代及不同地区的加花、增减亦有差别，音乐的活力和艺术生命正体现在这些无穷的变化中。工尺谱正是体现了中国传统音乐的思维方式：不以“谱”来限制“人”，让“人”创造音乐。这是中国传统音乐中的一个非常重要的艺术观念。并且中国传统音乐有其自身的音乐特征，筝这类乐器，其音韵的变化很难以现有的记谱法准确、完整呈现。因此，表现中国传统审美特色的传统曲目

采用了工尺谱的记谱方式，若用简谱标记只能反映音乐的一部分信息，并不准确。将工尺谱译成简谱，并非简谱译成线谱那样简单，因为它们服务于两种完全不同的音乐文化系统。诸如小节划分，强弱关系，音符时值等，相对易于表明，但最能体现风格特点的润腔和旋律变奏，则很难从谱面上看出来。

小结

通览二十世纪初至1948年这一时段，可以看出，筝乐艺术主要在各地民间及较大城市的文艺社团中传承并得以初步的交流发展，逐渐形成了几个不同的地域流派。与此同时，随着西方文化与科学技术知识的不断涌入，这门传统的音乐艺术从记谱方式到演奏形式等诸多方面均体现出中西音乐文化碰撞的痕迹与发展脉络，从此揭开了在新世纪巨大变革的序幕。*（待续）*

参考文献

梁在平：《筝路历程文集》。

姜宝海：《筝学散论》，山东文艺出版社1995年版。

何松整理《何育斋筝谱遗稿》，中国戏剧出版社，2006年10月第一版。

《秦筝》合订本，陕西秦筝学会编。

史兆元：《汉乐筝曲四十首》，人民音乐出版社1985年版。

此文在作者博士论文《二十世纪的中国筝乐艺术》第一章基础上有所删减。

①梁在平：《筝路历程文集》。

②樊艺凤：《河南筝乐考略》，《秦筝》1990年第2期。

③姜宝海：《筝学散论》山东文艺出版社1995年版；《民族器乐集成》。

④李萌：《潮州筝曲选(五家筝演奏谱)》北京人民音乐出版社，1995年版。

⑤《乐器》1983年第1期。

⑥曹正：《中国古筝名曲荟萃·序》上海音乐出版社1993年11月版。

⑦程午嘉：《关于筝和筝曲<渔舟唱晚>》，见《艺苑》音乐版，1986年第1期。

⑨乐社名称取自古诗十九首的“弹筝奋逸响，新声妙如神”之句意。

⑩何松整理：《何育斋筝谱遗稿》，中国戏剧出版社出版，2006年10月第一版。

⑪这类社团在周边地区还有很多，由于当地艺人文化水平较低，政府又没有给以足够的重视，其它一些组织未能付诸文字记载。

⑫大同乐会的创始人郑见文也擅长弹筝。

⑬《筝艺》第2期。

⑭周菁菁、朱萍：《曹正》《秦筝》1994年第2期。

⑮曹正：《娄树华传略》，《秦筝》1989年第2期。

⑯史兆元：《汉乐筝曲四十首》，人民音乐出版社1985年版。

⑰演奏中多加花指奏法，常见于山东筝曲。

⑱据丁承运先生讲，河南邓州曲剧团的马力前老人见过此谱本，并抄有部分曲谱。

⑲梁在平：《古筝独奏曲集筝路历程》。

⑳娄树华在京期间向当时的古琴家章宝忱学习古琴，遂将《阳关三叠》、《梅花三弄》移植为筝曲。

㉑何松：《我所知道的<弹筝八法>》，《何育斋筝谱遗稿》，中国戏剧出版社2006年第一版。

㉒周延甲、周望：《曹正和〈渔舟唱晚〉》，纪念曹正诞辰80周年》载《音乐周报》2000年12月29日。

中国古筝网 www.guzheng.cn