

筝乐演奏技巧的探究

——传统与现代的历史融合

戴 晓

摘要：管窥中国筝乐艺术不难发现，现代筝乐与传统筝乐在演奏技巧上，出现了很大的变化。有的变化是继承，有的变化是创新，但无论是继承还是创新，筝乐演奏者必须要在演奏中对其进行融合。关于现代筝乐演奏技巧在传统筝曲中的运用问题，是值得筝乐演奏者探讨的话题。笔者将从筝乐演奏技巧的灵活性上出发，对表演倾向进行概括，并以西方表演美学作为参照，为演奏技巧的艺术融合提供参考依据。

关键词：演奏；技巧；传统；现代；融合

创作、表演和聆听作为音乐实践的三个环节，彼此相互依存。表演在创作的基础上进行二度创作，聆听在表演的基础上进行审美享受，创作在聆听的基础上进行检验，三者间环环相扣，彼此推动。其中，表演艺术作为二度创作的再现环节，需要通过表演者运用自身的能力向聆听者进行乐谱和自我的传达，这就要求表演者需具有很强的技巧功底。技巧是艺术表现的直接手段，任何一首乐曲都有一定得技巧难度，演奏者要表演好一首乐曲，需掌握好乐曲所需的演奏技巧，乐曲的技巧难度一般体现在节奏、旋律和情感等音乐要素上。它有很大的灵活性空间，不同的演奏家对同一技巧的理解是不同的，本文将重点讨论现代筝乐演奏技巧在传统筝曲中的运用问题。

一、筝乐演奏技巧概述

在探讨筝乐演奏技巧之前，先来看看两首乐曲。一首是高自成演奏的《汉宫秋月》，另一首是李萌演奏的《幻想曲》。《汉宫秋月》是山东筝派的代表曲目，由张为昭传谱。在高自成的弹奏中，右手运用了“双托”、“双勾”及“劈托”等技巧，左手运用揉、吟、上滑音和下滑音等技巧。《幻想曲》是王建民于1991年创作而成的曲目。在李萌的弹奏中，双手运用了拍击琴板、握拳叩击琴板及掌击琴弦低音区等技巧，模仿了西南云贵地区的打击乐效果，且左手不再局限于琴马的左侧演奏，参与到右侧的弹奏当中。这两首曲子，前者属于传统筝乐的范畴，后者属于现代筝乐的范畴。可以看出，传统筝乐的演奏技巧与现代筝乐的演奏技巧是不同的，下面将分别对传统筝乐演奏技巧和现代筝乐演奏技巧进行梳理。

（一）传统筝乐演奏技巧

传统筝乐有着悠久的历史，很多乐曲是在岁月的蹉跎中流传下来的。这些乐曲的原创已不可考，大部分是由后人整理而成的。有很多传统筝乐都是在地方戏曲、说唱音乐和民间乐种的基础上发展起来的，如潮州筝乐。“流传在潮州地区的弦诗乐，是在潮州这个特定的环境中，经过复杂的政治、经济、文化等因素的作用，先后受到宗教音乐，外来乐种、剧种音乐的熏陶、影响、不断地吸收、并蓄，融变而形成，发展，流传的一个乐种。古筝是依附在这种乐种中而生存的一件乐器”¹。客家筝乐、陕西筝乐等传统筝乐艺术也是如此，依附于某种地方性的音乐而发展起来。

据传统筝乐的传谱可以发现筝乐演奏的一个事实，即古筝弹奏的左右手主要

¹ 潮州筝艺.苏巧箏著.1995.广兴书局有限公司.第5页.

是“右手司弹，左手司按”。对此，当然也有争议，如焦文彬在《秦筝史话》中谈到，“筝的双手弹奏，是筝演奏上的一次重大革命。它不仅能够扩大、丰富筝的表现力，增强音量；也能促进筝人技艺的提高。这种改变原右手指弹，左手按弦的演奏技巧，最先始于唐代，五代时已推广到南方一些地区。”²。对此，笔者也并无异议。但即便如此，从赵玉斋编的《筝曲选集》、史兆元编的《汉乐筝曲四十首》、曹正的《筝曲选集》、何宝泉和孙文妍编著的《潮州筝曲集》、曲云和李萌著的《陕西筝曲》、李萌编的《福建筝曲选》、苏巧筝著的《潮州筝艺》和李萌编的《古筝曲谱》等书中的传谱曲例来看，还是以“右手司弹、左手司按”演奏技巧为多，双手弹奏为少。在传谱曲例中，笔者将其演奏技巧从主要演奏技巧和辅助演奏技巧两大类进行概括。主要演奏技巧偏向于乐曲旋律，诸如主干音的演奏技巧等；辅助音偏向于对旋律的润色和装饰。诸如装饰音演奏技巧等。

传统筝乐主要演奏技巧：

名称	符号	说明	使用范围
托	└	大指向外拨弦	右手
劈	┐	大指向里拨弦	右手
连托	└—	大指连续向外拨弦	右手
连劈	┐—	大指连续向里拨弦	右手
双托	└└	一按一散，用大指由内而外同时拨双弦，成一同度和音	右手
双劈	┐┐	双托的反用指法	右手
摇	ㄥ	大指内外反复托劈或劈托一条弦，音符多者为密摇	右手
抹	ㄥ	食指向内拨弦	右手
挑	ㄥ	食指向外拨弦	右手
连抹	ㄥ—	食指连续向内拨弦	右手
双抹	ㄥㄥ	食指连抹两弦或三弦成一声	右手
勾	ㄥ	中指向内拨弦	右手
剔	ㄥ	中指向外拨弦	右手
连勾	ㄥ—	中指连续向内拨弦	右手
双勾	ㄥㄥ	中指连勾两弦或三弦成一声	右手
撮	ㄥ	大中两指同时拨弹高低八度两弦，成八度和音	右手
双托撮	└└	大指双托与中指勾同时弹奏三个音	右手
反撮	ㄥ	撮的反用指法	右手
小撮	ㄥ	大食两指同时拨弦发声	右手
小反撮	ㄥ	小撮的反用指法	右手
煞	ㄥ	右手拨弦得音后，右手或左手迅速按弦，煞住余音	右手

传统筝乐辅助演奏技巧：

名称	符号	说明	使用范围
花	✱	大指在板前花带而出连拨数弦	右手
按音	ㄥ	在弦上按出的音	左手
上滑音	ㄥ	右手弹奏后，左手使音由低向高滑动按弦	左手
下滑音	ㄥ	左手先按弦，右手弹奏后，左手使音由高向低滑动松弦	左手

² 秦筝史话.焦文彬著.北京：中国文联出版社.2002.9.第192—193页.

上回滑音		右手弹奏后，左手使音由低向高再由高向低滑动，先按弦再松弦	左手
下回滑音		左手先按弦，右手弹奏后，左手使音由高向低再由低向高滑动，先松弦再按弦。	左手
点弦		左右手同时着弦，而左手点一下后迅速松弦	左手
吟、揉、颤		右手拨弦后，左手在琴马左侧轻轻抖动、抖动音波随地方风格有所差异	左手
重颤		较颤音用力更重	左手

（二）现代筝乐演奏技巧

现代筝乐较之传统筝乐，是在 20 世纪逐渐发展起来的，并且具有明确的创作者。现代筝乐的演奏技巧也在其发展过程中慢慢形成。20 世纪初金灼南先生根据山东筝曲《双板》及其变体《流水激石》、《三环套乐》编创而成的《渔舟唱晚》，后经娄树华先生又在此基础上作了较大的发展，成为现广为流传的版本。可以把这首乐曲看作是中国现代筝乐的一个开端。20 世纪 50 年代赵玉斋先生创作的《庆丰年》运用了筝乐双手弹奏的技巧，并开创了“非乐音”演奏技巧的先河。20 世纪 90 年代王建民创作的《幻想曲》，成为现代筝乐的典型作品，体现了专业作曲家创作的诸多特点。诸如在定弦方式上发生的改变，非乐音“板块化”的使用，用左手弹奏和声等特点。从民间古筝演奏家为主体创作，到新一代专业古筝演奏家为主体创作，再到专业作曲家为主体创作的现代筝乐，较之传统筝乐的演奏技巧有了很大程度的发展：

1、现代筝乐的主要演奏技巧

（1）五指弹奏。在传统筝乐的演奏技巧集中在大指、食指和中指上，无名指和小指几乎没有参与弹奏。而在现代筝乐中，双手的五个指头都参与了弹奏，出现了“打”（无名指向里拨弦）、“拨”（小指指肉拨弦）等技巧。

（2）非乐音参与。在现代筝乐中主干音的构成不再局限于乐音，非乐音也参与到其中。非乐音的演奏技巧主要是两类，一是弹奏，如“𠂔”（扣摇）、“𠂔”（琴马左侧刮奏）、“𠂔”（扫弦）等；二是敲击，如：“𠂔”（拍击琴盒盖）、“𠂔”（指间叩击琴板）、“𠂔”（掌击琴弦）、“𠂔”（握拳击琴板）、“𠂔”（拍击琴板）、“𠂔”（指甲轮刮琴盖）等。

（3）部分传统筝乐演奏技巧的延展。如摇指，传统演奏是大指内外反复托劈或劈托一条弦，只有疏密之分。但在现代演奏是连续向里、向外快速弹弦，并在此基础上发展了食指摇、双指摇、三指摇、四指摇和扫摇等。

2、现代筝乐辅助演奏技巧的发展

（1）作韵技巧的突破。虽然此技巧在现代筝乐中所占的比重要低于传统筝乐，但仍有所突破。它不再局限于十二平均律的框架；在谭盾创作的筝与箫二重奏《南乡子》中出现了“𠂔”（音高在 1/4 音内的波动）、“𠂔”（弹奏后音高慢慢升高 1/4 音，然后还原）等演奏技巧。

（2）左手和声在旋律进行中的辅助。传统筝乐的右手基本演奏技巧左手得以运用，如“托”、“摇”、“抹”、“勾”、“撮”、“小撮”、“重撮”、“琶音”都参与到左手的运用，这为音乐的纵向发展提供了广阔的空间，在筝乐旋律的进行上增加了厚度。

二、筝乐演奏的方式及美学参照

（一）筝乐演奏技巧的融合

王睿英在其博士论文《二十世纪的中国筝乐艺术》一文中这样说到：“新筝

乐作品在技法上综合借鉴了钢琴、竖琴的多种手法。”同时，“从 61 年的古筝教材会议统一的 31 种指法符号激增至 2000 年的 94 种”。这增加的 63 种技巧里包含了各种非乐音演奏技巧、摇指等技巧。可见现代筝乐的演奏技巧种类繁多。这多种多样的演奏技巧提高了音乐的表现力，为筝乐演奏者提供了广阔的选择空间。主要表现在不同演奏技巧的同音弹奏、同一演奏技巧的不同处理、不同演奏技巧的搭配组合等方面。下文将对此进行阐述：

1、不同演奏技巧的同音弹奏

在演奏长音“i-”时，可以运用摇指、轮指或慢触的勾、托、抹等技巧进行演奏，可不同的技法弹奏会产生不一样的音响效果。在运用勾、托或抹等技巧演奏长音时，必须通过慢触使音产生余音并保持两拍，在这两拍中力度上有明显的差异，且后拍是附属于前拍的；运用轮指演奏长音，音的颗粒性强于线条感，就像“大珠小珠落玉盘”一般；运用摇指演奏长音时，它是在高频率的触弦，故此，在两拍时值中可以保持音量上的统一，同时更倾向于长音的听觉感。

2、同一演奏技巧的不同处理

在用大指（㇏）演奏“i”时，会由于触弦的力度和触弦的速度而产生不同的音响效果。当触弦的力度大时，音色粗犷、饱满；当触弦的力度小时，音色细腻、空灵；当触弦的速度快时，音色清脆、短促；当触弦的速度慢时，音色圆润、绵延。在触弦的速度和力度保持一致的基础上，左手的吟、揉、颤、滑等技巧的参与又能使音色发生改变。

3、不同演奏技巧的搭配组合

在演奏由多音构成的组合。传统弹奏技法间的组合是以大指弹奏为主，其它手指依附于大指上辅助弹奏，而当下的弹奏技法，每个手指获取了独立，可以自由的组合弹奏，如：在演奏“iii”时，可以运用“㇏㇏㇏”（抹托抹托）、“㇏㇏㇏”（托劈托劈）、“v^v^v”（打勾抹托）、“vvv”（双手交替抹）等不同技巧间的搭配进行演奏。当然在选择时，通常需要根据乐曲的前后衔接处进行判断，而选择比较适合的技巧。

筝乐演奏家面对着至今不下于一百种的古筝演奏指法，面对着这一百多种指法间的组合，面对着这些指法组合的不同演奏处理，同时又给他们带来了思考，他们会如何选择技巧，如何处理技巧。

（二）筝乐演奏家的演奏倾向

“音乐是一种表演艺术，在表现方式上与非表演艺术很不相同。比如绘画，画家做完一幅画，就完成了一件独立的艺术作品，不需要任何中间环节就可以直接供人欣赏。文学作品也是一样，一部小说或一首诗一经完成就可以直接和读者见面，也无需任何中间环节。而包括音乐在内的表演艺术则不同，它们都必须通过表演这个中间环节，才能把艺术作品真实地传达给欣赏者，实现艺术作品的审美价值。”³表演作为音乐的中间环节，起着至关重要的作用，而演奏者作为表演的直接参与者，更是起着决定性的作用。演奏者的演奏态度则决定了演奏者所演奏的音乐，由此，对于现代筝乐演奏技巧在传统筝曲中的运用问题上，演奏者的倾向成为了关注点。

不同的演奏者对于此问题的看法正如莎士比亚所说的，“一千个人眼中有一千个哈姆雷特”。笔者对其进行归纳，主要有如下三种倾向：一种是“照本宣科”的演奏倾向。照本宣科，即按照书本宣读条文。也就是说他们认为演奏者应该严格的按照谱面对指法的要求进行演奏，并且认为传统技巧是构成传统筝乐的一部

³ 音乐表演艺术论稿.张前著.北京：中央民族大学出版社.2004.9.第 1 页。

分。对传统箏乐的保护和传承则包括了对传统技巧的保护和传承。由此，乐谱的对技巧的标识成了唯一弹奏标准，表演者应客观的进行演奏。另一种是“按图索骥”的演奏倾向。按图索骥，即按照画像去寻求好马，比喻按照线索去寻求事物。有也就是说乐谱是一种提示，演奏者应该按照乐谱的提示去寻找技巧，至于在众多符合作品所要求的演奏技巧中，演奏者如何挑选出最适合的演奏技巧，则取决于演奏者对作品的风格和内涵的自我把握上。还有一种是“随心所欲”的演奏倾向。随心所欲，即随着自己的意思，想要干什么就干什么。也就是说演奏者在演奏传统箏曲时，可以任意的对技巧进行组合与运用，不受乐谱指法符号的制约，演奏者的主观性在演奏中起着决定性的作用。

有这些争论并不新奇，在西方音乐表演中亦存在着类似的情况。C·P·E 巴赫是一个温和的演奏家，“如果他在乐谱的股价上确实有自己的创造，那么他就是具有良好的趣味；如果超出他应该恪守的分寸，过分陶醉于愚蠢的、毫无生气的、没有新意的技巧卖弄，他的趣味就成为问题。”⁴贝多芬是一个严谨的演奏家：“你一定要原谅作曲家，他希望人家完全按照谱面上所记的弹，不论你在其它方面弹得多么优美。”⁵帕格尼尼是一个对作品有独特阐释的演奏家：“我有我独特的方法，我把这种方法应用于我的作品是很好的。因此，如果我演奏其他作曲家的作品的话，我也要使它适应我自己而必须对它加以修正。”⁶从中可以发现，西方音乐家对演奏的态度也各有分歧，巴赫认为是主客观的统一；贝多芬认为应客观的遵照作曲家所要求的全部；而帕格尼尼认为应主观的遵照演奏者的自我。在此，我们不看谁是谁非，先看一下西方的美学参照。

（三）演奏倾向的美学参照

张前先生在《音乐美学教程》中对西方音乐表现美学观念的演变进行了梳理，主要有浪漫主义音乐表演、客观主义音乐表演、原样主义音乐表演和当代音乐表演的综合倾向四种：

1、浪漫主义音乐表演

浪漫主义音乐表演的核心词汇是情感，尤其是主观情感。从马勒的《清晨我越过原野》和《我握着燃烧的短剑》这两部作品的标题中的“我”，已经可以看出作品中主观的倾向性。黑格尔也曾因情感的表达对器乐赞扬，“只有器乐——没有文字负担的纯音乐——能够完美地达到这一情感交流的目的。”⁷由此，器乐发展迅速，特别表现在表演的技艺性。如浪漫主义钢琴家李斯特，在他的作品中运用大量大音程跳跃和快速同音反复等高难度技巧。正是由于主观的情感和夸张的技术在表演者心中占据了很大的地位，因此，浪漫主义的另一个特点是“将表演置于中心地位，认为音乐的美主要是由表演艺术家创造的”。⁸

2、客观主义音乐表演

客观主义音乐表演是 20 世纪对浪漫主义的反叛，对古典主义的回归。演奏必须忠于乐谱，这是新古典主义对古典主义大师贝多芬和 C·P·E 巴赫的强调，也是对浪漫主义表演中心地位的挑战。在萨蒂的芭蕾舞剧《炫技表演》中，“提供给听众的，是生活中处处可闻的游艺场、咖啡馆音乐，乃至街头发出的噪音。”⁹这是对浪漫主义炫技的讽刺，也是对简单、朴素的一种向往。

⁴ 西方音乐表演观念史.王佳著.上海：上海交通大学出版社.2009.6 第 96 页.

⁵ 西方音乐表演观念史.王佳著.上海：上海交通大学出版社.2009.6 第 99 页.

⁶ 西方音乐表演观念史.王佳著.上海：上海交通大学出版社.2009.6 第 131 页.

⁷ 西方音乐表演观念史.王佳著.上海：上海交通大学出版社.2009.6 第 125 页.

⁸ 音乐美学教程.张前主编.上海：上海音乐出版社.2008.9 第 165 页

⁹ 西方音乐史.第 339 页

3、原样主义音乐表演

20 世纪七、八十年代以来，西方出现了“历史本真主义的表演”，也即是原样主义音乐表演。它主要体现在：“更重视的是作品产生时的演奏法以及它所发出的来的声音效果是怎样”。¹⁰它较之于客观主义音乐表演更严格。作为表演，它是对古代音乐的还原与复制。

4、当代音乐表演的综合倾向

当代音乐表演的综合倾向是理性与感性的交织，在原作的精神和风格的基础上，运用时代的审美要求对作品进行阐述，它是主要体现在：一是“忠于原作的精神和基本风格，而不是拘泥于乐谱记号，同时又要充分发挥表演者的创造个性，使音乐作品通过不同的表演创造不断焕发出新的光彩”¹¹。二是“音乐表演能够体现时代精神”。¹²三是“表演曲目上要求更加多样化”。¹³

三、箏乐演奏的历史融合

现在所说的传统箏曲，已固化在乐谱上，而对传统箏曲的演奏，及其技巧的运用是灵活的。基维评述到，“在表演实践和作曲家对表演的意图方面，没有人会认为我们已经具有了所有时期、所有作品完美无缺的历史知识。因此，如果表演家的契约规定只能按照这些历史知识表演，并同意让他们制约自己的表演，那么这便会是一种在实践中无法履行的契约。”¹⁴笔者认为，现代箏乐演奏技巧在传统箏曲中的运用，是传统与现代如何融合的问题。传统的在当时也就是现代的，现代优秀的在将来就是传统的。融合已成为一个不争的事实，但关键在于融合过程中技巧与艺术之间关系的处理。《乐记》中写道“感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐也。乐者，音之所由生也，其本在人心感于物也。”¹⁵

下面以《出水莲》为例来探讨一下作品中最重要的是什么？是《出水莲》的演奏技巧，还是《出水莲》的艺术精神。中国的乐曲不同于西方的乐曲，李吉提谈到“中国的传统观念则认为，音乐就是一种陈述的‘过程’或‘气氛’，其欣赏的着眼点不在结构等形式，而更侧重于对音乐流动过程的品味和总体气氛的感受等情态方面。”饶宁新和林玲在演奏《出水莲》时，其技巧是不同的，但他们的演奏是有艺术魅力的。饶宁新的演奏仅带三个指甲，且假指甲是依附在自己的指甲一面；无名指一直扎桩于琴弦之上；勾、托技巧的弹奏是向下压的夹弹；两拍的八度摇指是在其时值内自由快速的勾托演奏，没有量的确定性。而林玲的演奏，指甲是戴在手掌方向；无名指的扎桩只是顺带而过，尤其在快板时扎桩就被摒弃了；勾、托技巧的弹奏是向手心的提弦弹奏；两拍的八度摇指变成了四十六的勾托弹奏。可见饶宁新和林玲两人对《出水莲》这部作品演奏的成功之处，并不是对某技巧的运用。技巧只是他们用来传递莲花“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”的精神，而这种精神正是《出水莲》这部作品的艺术魅力之所在。在演奏《出水莲》时，很多弹奏者，尤其是学习者，仅只是学会弹奏，并没有理解弹奏。技巧问题只在学习过程中体现，而在“乐”的阶段，是没有技巧，只有艺术的。

¹⁰ 音乐美学教程.张前主编.上海：上海音乐出版社.2008.9 第 167 页

¹¹ 音乐美学教程.张前主编.上海：上海音乐出版社.2008.9 第 168 页

¹² 音乐美学教程.张前主编.上海：上海音乐出版社.2008.9 第 168 页

¹³ 同上

¹⁴ 音乐哲学导论：一家之言.[美]基维(Peter Kivy)著.刘洪译，杨燕迪审校.上海：华东师范大学出版社 2012.2. 第 224 页

¹⁵ 中国音乐美学史资料注释(上).蔡仲德注译.北京：人民音乐出版社.2007.9.第 270 页

参考文献：

- [1] 张前著. 音乐表演艺术论稿. 北京：中央民族大学出版社. 2004. 9.
- [2] 张前编. 音乐美学教程. 上海：上海音乐出版社. 2008. 9.
- [3] 张前著. 音乐欣赏、表演与创作心理分析. 北京：中央音乐学院出版社. 2006. 11.
- [4] 王佳著. 西方音乐表演观念史. 上海：上海交通大学出版社. 2009. 6.
- [5] [德]卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐美学观念史引论. 上海：上海音乐学院出版社. 2006. 8.
- [6] 恩里科福比尼 (Enrico Fubini) 著，修子建译. 长沙：湖南文艺出版社. 2005. 1
- [7] [美]基维 (Peter Kivy) 著. 刘洪译，杨燕迪审校. 音乐哲学导论：一家之言. 上海：华东师范大学出版社 2012. 2.
- [8] 蔡仲德著. 中国音乐美学史. 北京：人民音乐出版社. 2003. 9
- [9] 蔡仲德注译. 中国音乐美学史资料注译. 北京：人民音乐出版社. 2007. 9
- [10] 曹正编. 筝曲选集. 南京：南京艺美印刷厂. 1986. 10.
- [11] 苏巧筝著. 潮州筝艺. 1995. 广兴书局有限公司.
- [12] 焦文彬著. 秦筝史话. 北京：北京：中国文联出版社. 2002. 9.
- [13] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编. 中国音乐词典. 北京：人民音乐出版社. 1984. 10.
- [14] [英]肯尼迪，[英]布尔恩编. 唐其竞等译. 牛津简明音乐词典. 北京：人民音乐出版社. 2002. 9.