

论古筝演奏中多声思维的培养与建立

颜 婕 导师：江澹曦

论文摘要：现代音乐的发展已经不可能脱离多声性，而作为一种音乐上的思维，多声思维需要我们从学音乐之初就加以建立，这是一个漫长而系统的学习过程。古筝因为受到所谓传统中国音乐的单声思维的影响（中国的传统音乐中也并非单声的思维），很多人并不重视多声思维的培养与建立。现代的作品无论是层次还是色彩都对演奏者提出了极高难度的要求，这就造成了我们学习过程中的某种缺失。通过探讨，希望建立一个相对完备的多声思维训练体系，让更多的人能意识到建立和培养多声思维对于古筝演奏者的重要性。

关键词：古筝演奏；多声思维；训练体系

绪论

筝是我国古老的弹拨乐器。“筝”一词据现有史料载，最早出现在司马迁的《史记·李斯列传》中《李斯·谏逐客书》，“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜。快耳者，真秦之声也……”，时间是公元前 237 年。由此可见，早在春秋战国时期，筝已经在秦地（今陕西、甘肃及青海等地）广泛流传，迄今为止已有两千多年的历史。随着时代的变迁和人类文明的不断发展，古筝艺术不断发展演变。两千多年来，随着一代又一代的筝人不断的继承和创新，使得古筝这个古老的乐器不断得到完善，尤其是近几十年来，古筝艺术的发展更是突飞猛进。现代古筝作品不断的涌现，新的定弦、演奏技法及多声部的音乐形式等各种新的元素注入到古筝的演奏中来，使得古筝在技术上和音乐表现上更加丰富。古筝和钢琴一样属于和声乐器，既然是和声乐器就必然有多声部及丰富的音乐层次。

多声部音乐是与单声部音乐相对应的一种音乐形式，其中“多”的意思是指旋律包含有两个或两个以上的声部和线条。多声部音乐按照声部的安排方式可以分为两大类：主调音乐和复调音乐。其中以某一声部的旋律（多数情况为高音声部）为主要内容，其他声部以陪衬和伴奏的形式对旋律在和声与节奏上进行补充和丰富，这样的多声部音乐形态称为主调音乐。由两个或两个以上具有各自独立意义或鲜明性格特征的曲调，按一定关系有机的组合在一起，各声部之间形成对比或者互补，没有主次之分，这种音乐形态称为复调音乐。多声部音乐较单声部音乐而言，由于音乐的构成要素增多，因而所呈现出来的音乐形态更加多样而复杂化，表现力也更为丰富。多声部音乐作品纵、横向声部的不同排列而所形成的形式称之为织体，主调音乐和复调音乐由于声部构成不一样，分别形成不同的组合形态，因此，正确全面的理解多声部音乐的构成要素，了解它们的表现特性和各种构成形态，有利于提高对多声部音乐的理解及演奏能力。古筝多声部音乐作品的发展经历了一个由单一到多变，简单到复杂的发展过程，多声思维如影随形。现代筝乐的发展使得多声部的音乐形式更加丰富和复杂，大部分现代古筝作品是以主调音乐和复调音乐的形式出现，然而古筝这一乐器对于多声部音乐的演奏（例如在乐器和演奏技巧上）存在一定的优越性和局限性。由于传统的古筝演奏形式多以单声音乐的形式出现，许多人认为这样的形式下演奏思维也必然会受其影响，所以传统的训练方法缺少对于古筝演奏多声部作品的训练。现代作品的丰富，使得建立演奏中的多声思维和加强多声部音乐的训练对演奏者显得尤为重

要。本文将以古筝的结构和演奏技法为基础,对古筝传统和现代的作品中的多声部形式进行简要的梳理,并借鉴其他乐器及形式的在此方面的训练方法对古筝演奏中多声思维的建立和训练提出一些建议,从而在练习中能掌握更加科学和系统的训练方法。

在资料搜集的过程中,笔者发现许多人已经意识到多声思维的重要性,但论述大都浅尝辄止,更没有将音乐作品创作上的多声部音乐或其思维与演奏中的多声思维加以区别,而对究竟什么事多声思维也缺乏必要的阐释。导致许多人误以为演奏中的多声思维只存在于多声部音乐作品中,而中国的传统古筝作品并非是严格意义上的多声部创作思维下的多声部音乐作品,所以演奏传统筝曲时是没有多声思维运用的。也导致了许多人在学习古筝的整个过程中均缺乏多声思维的理论引导与相应的训练,在面对现代作品时就显得束手无策。这样,许多古筝演奏者并未能真正发挥古筝这件乐器的独特优势。长此以往也会让作曲家因为得不到期待的效果而丧失创作热情。本文立足于此,也希望通过理论的建设,使更多的古筝演奏者从学习之初就认识到演奏中的多声思维的重要性而加以重视。

第一章 近现代古筝多声部音乐形式的发展概况

对中国音乐的单声性认识似乎早已成为不争的事实,许多西方理论家以及音乐史学家也就中国音乐中到底是否存在多声音乐进行过研究。与西方富于逻辑的复调音乐体系,及多声音乐悠久的历史相比,很多人认为中国音乐中确实存在一些少量的支声复调以及具有一定复调性质的零星的段落,也有人认为中国的音乐中甚至根本没有有意识的多声音乐。我们在这里不想就此问题进行深入阐释,但就最新的研究成果显示,中国并非没有复调音乐。有人民音乐出版社出版的《中国传统复调音乐》于苏贤著,就就此问题,站在中国学者的角度提出了自己的看法,认为中国传统复调的技术类型以及复调音乐的形式相当丰富,于教授从上世纪70年代开始关注中国的多声音乐并用五六年的时间汇总资料以大量的资料和实例进行分析论证,书中采用的中国传统复调音乐的谱例就有近120部。中国的复调音乐“不仅有多样化的复调技术类型,而且还有丰富多彩的复调音乐表现形式。如遍布全国各地的锣鼓乐、吹打乐、曲艺音乐、民族器乐合奏音乐、劳动号子、民间复调合唱曲、民族民间歌舞等等。”作为众乐之师的古筝,以其茫茫九派流中国的广博,在各地方乐种以及民族民间音乐中都占有重要的地位,中国音乐的各种形式不可避免的会在古筝的流派以及筝乐的各种形式中有所体现。

第一节 古筝流派音乐及民间筝乐形式中的多声元素

古代交通与交流的障碍造成同一种乐器及音乐形式等在流传的过程中产生了不同的变化,并结合各地的人文特点有了创造性的改革。这样的改革随着时间的推移,逐渐形成了独立并有着自己文化根基的新的形式。这也就是古筝在中国的流传形成“茫茫九派”的原因。按照现在普遍的分类,可分为:河南筝派、山东筝派、潮州筝派、客家筝派、浙江筝派、陕西筝派、福建筝派、朝鲜筝派和蒙古筝派等。而又以河南筝派、山东筝派、潮州筝派、客家筝派和浙江筝派五大汉族主要筝派为主。从记谱上看,除了后起之秀的浙江筝派中有多声部音乐的痕迹,其他各派很难从记谱上看到。通过资料的分析和比较,笔者发现,各传统筝派并不存在明显的多声部音乐,但是却充斥着多声的音乐元素。用多声音乐元素,是笔者新的观点。因为从现代的作曲理论书籍的论述看,传统的古筝作品中没有属于多声音乐范畴的作品。难道传统的古筝作品真的就没有多声思维的运用吗?从民间的各种曲艺和说唱音乐中,我们发现了许多的多声音乐形式。这说明多声思维是存在的,既然存在,就势必会在各种乐器及形式中有所体现。只是这样的

多声元素，也许并不是体现在纯粹的音乐线条的层次上。以河南筝曲《高山流水》中的“揉弹间奏”，及处理音乐的方法为例。从记谱上并没有明显的多声性的体现，但是这一演奏方法的运用使得乐音因为奏法的区别而产生了听觉上的变化。变化是音乐美产生的根基，这一点在任何一个时期的作品中都是毋庸置疑的，只要有变化，就具备产生多声音乐的基础。只是这样的变化不足以形成独立的音乐性格和音乐形象，因此就不足以成为一个完整的音乐声部而形成独立的音乐线条，所以传统音乐作品中的多声思维主要体现在诸如上例这样的多声元素中。这就是本文提出多声思维在古筝中的运用的重要性的又一依据。也是我们在进行传统音乐训练时必须加进的新的环节，即多声思维的训练。当然，在这里所谓的训练主要集中在寻求音色和旋律的变化以及多作品结构的把握上，这在后文中还会具体论述。

传统的古筝作品从演奏时不同手指的触弦方法造成音色上的变化，乐音的疏与密、速度的快与慢、音乐的虚与实，左手的润饰与右手弹弦的间出等手法来让音乐静中有动、虚中有实，让旋律起伏跌宕充满趣味。可以说运用多声思维对传统古筝音乐的思考使得我们在演奏传统作品中更能把握住作品的进行状态，也更能为我们演奏现代的古筝作品打下良好的基础。

古筝在民间音乐中从来都不是以独奏的形式出现的。这一点我们可以从传统筝曲的来源上得以印证。如山东筝曲许多都是来自于山东的琴书，古筝和很多乐器在一起都是作为伴奏乐器出现的。而在客家筝曲中古筝常与椰胡等乐器共同合作形成独具特色的音乐形式。我们有理由相信，古筝演奏者在与其它乐器的长期合作中，必然会形成多声的听觉，这样的听觉的形成是无意识的。不同的乐器的音色的不同，会造成哪怕是在演奏同一旋律时也会产生完全不同的音乐形象。而各种民间的组合形式，不同乐器在共同塑造一个作品时，在演奏中各司其职，这样的合作势必形成了不同演奏者在演奏时的互相配合。这就类似于多声部作品中的不同声部线条在行进中的互相配合。因此，民间的合奏中是蕴含着多声思维的，这也是我们提倡建立民族器乐合奏和民间音乐形式训练的理论基础。

第二节 古筝创编音乐的多声性发展现状

从浙江筝派大胆的释放了古筝演奏者的左手开始，建国以后，古筝从作品到演奏方法都有了非常大的改变。创编包含两个部分，一个是原创的作品，一个是改编的作品。无论是什么作品，当代的古筝作品，受到社会环境的变化影响，其演奏已不再拘泥于单一的一个线条，一种方法或一种形式。从80年代中期以后，专业作曲家的介入使得古筝的作品无论是形式还是演奏方法上都有了很大的提升。特别是受西方的作曲理论的影响，现代作曲家在创作时对多声音乐的追求使得古筝作品不再单一，多声性在创编筝曲中体现无遗。

这就为演奏者提出了高的要求，如何适应这样的改变如何更好的发展古筝成为当务之急，这也就是提出多声思维的重要性。

第二章 古筝的乐器特点与演奏特点对多声织体的影响（略）

第三章 多声思维的建立与训练

第一节 什么是演奏上的多声思维

首先我们要注意的，多声思维与心理学上的思维以及多声音乐的关系。思维是一个心理学名词，现代科学也在运用生物学、化学、物理学等学科试图对思维有明确的认识，然而这样的认识还远无法解释清楚究竟什么是思维。我们只能知道，思维的物质基础是大脑的丘脑和脑皮质，思维是思维主体（如人的大脑）对信息和意识进行的能动的操作的过程。具有概括性和间接性的特点。广义的思

维包括具体动作思维、形象思维和抽象思维。多声音乐即多声部音乐，是相对于单声部音乐形式的一个音乐名词。它泛指包含两个或两个以上的声部的音乐形态。我们的和声学、曲式学、复调音乐、配器法等学科都是研究多声音乐的相关学科。某种意义上讲，多声音乐是人类音乐发展的高级阶段，也是人类思维由简单到复杂发展的体现。多声音乐是人类社会发展的产物，也是人类由感性认知到理性思维的转变。

多声思维，并不是一个纯心理学概念，而是从多声音乐的形式衍生出的一种音乐上的思维模式。它既是对多声音乐的客观反映，也是对多声音乐意识的理性的提升。但是作为一种思维，多声思维并非是随着多声音乐的诞生才出现的，在心理学上它具体的体现为一种逻辑思维。心理学家认为人在幼儿期存在着一种自我中心的现象，即幼儿只能从自己的角度观察和思考问题。这既是人类认识的初级阶段，也标志着人类的自我意识是其他意识发展的根基。那么也就是说，只有当我们认识到自己的时候，我们才能逐渐认识到其他个体与我们的差异，而我们的逻辑分析能力逐步形成，我们开始找寻这些差异的逻辑联系。从逻辑上把握个体间的差异与联系，就是音乐上的多声性思维的心理学基础。某种意义上说，音乐上的多声性思维也是音乐思维的高级形式。具体到多声音乐上体现为我们对各声部线条的区别与联系，更重要的是我们对各音乐要素间的区别与联系。当然，严格意义上讲，我们讨论的并不是一个纯心理学问题，只是借助于一些心理学概念去试图构建一种理性的音乐认识，从而更好的指导我们学习音乐。

其次，我们要意识到，作为音乐上的一种思维模式，多声性思维已经成为指导我们进行音乐创作、音乐表演，以至于渗透到我们音乐生活的方方面面的一种非常重要的音乐思维。它的根源是社会的发展，因为我们生存的环境是一切认识的物质基础。前面已经论述了，作为音乐思维模式高级阶段的多声思维，有着其心理学的认识基础，表现为逻辑的思维模式，而逻辑思维也是人类认识发展的高级阶段。人类社会的发展至今，已经构建成了一个属于人类的高度发达的多层次多元的社会环境。按照马克思主义哲学的观点，这样的社会，自然的产生了一种反映这种社会的心理意识，它反映在音乐上就是多声意识即多层次多元性的意识，这样的意识形态催生了一种音乐的形式即多声音乐，而在多声音乐发展的过程中，多声意识在逻辑思维的指导下，通过对多声音乐的筛选、分类、综合、抽象概括等一系列复杂的相互作用的过程逐渐形成一种理性的富有逻辑性的多声思维。多声思维，也成了社会的多层次多元化在音乐思维上的反映。而这种多声思维，又必然会进一步的影响到音乐生活的方方面面，从而构筑了当今的复杂的多元的音乐生活。音乐的多声思维作为音乐思维的高级阶段，其思维所具有的历史的沿袭性，就不仅仅包括对于多声部音乐的认识和归纳，更包含在历史的音乐里所出现的不同的音乐要素所产生的对比的认识和归纳。之所以可以包括音乐中各要素间的对比，就必须看到我们建立多声思维的思想内核，即相对性。多声思维发展至今已经成为指导人类音乐生活的思想基础。然其建立的根基则是源于人类社会的发展和认识的多维度深入。这样复杂的表象下隐藏着诸多既相互区别又彼此制约统一的规则，每个个体的确立都是相对于另一不同的个体，这样的相对性，就如同人类童年期的自我认识，以此为基础，逐渐衍生出更重复杂但统一的整体。人类对外界的认知，我们社会的规则制定和我们的音乐，一切皆植根于相对的基础之上。我们的音乐无论音响、风格、创作模式、素材，皆相对而言才能产生美和意义。多声部音乐归根结底也是我们通过构建一个庞大的框架，让各织体在时空中互相确立、冲突、分解、融合，从而在复杂的表象中逐步拨云见

日寻找到最朴素的本质的手段。这样的手段对于当今的音乐及生活无不具有积极的意义。可以说，相对产生了音乐的变化，形成音乐发展的动力，产生了音乐的层次，从纵向、横向、深度上构筑了音乐的多维空间。

最后，必须注意到，思维是意识的意识，是指导意识和处理信息的方法，是意识世界的方法论，是意识的理性提升。音乐的多声思维作为思维在音乐里的具体体现，具体表现为处理多声部音乐各声部之间以及音乐中各要素间的逻辑关系的方法。而构筑这些方法使其具有一定的体系和形成相应的模式，从而体现出科学性和实用性，以便于指导我们进行能动的思考和实践，就成为我们探讨的关键。

第二节 在古筝演奏中建立多声思维的重要性

多声思维的本质功能即让每个音乐要素在要求范围内展现各自的性格，即独立性，而又相互冲突、融合，从而构成音乐的丰富而统一的逻辑结构。我们探讨多声思维的重要性即在于无论什么样的作品，都要赋予它应有的层次和对比。

这是社会的要求。当今社会是多层次多元化的社会，构成社会的结构日趋复杂，只有对社会的更好的认识才能让我们更好地指导实践。需要在各种表象的背后，去挖掘本质的存在。跨文化跨文明的交流使人类在意识形态上也不可避免的需要去调整去适应。音乐的社会责任要求我们要通过音乐的手段来挖掘各种潜在的规律来平衡各种差异。

这是作曲家和听众的要求。现代的作曲家作为当今社会的一员，有着对时下生活与人类生存环境的敏锐的感知力。在日益纷繁的背后，他们比常人更需要具有洞悉万物及找寻事物的本质能力，从而为人们理清现实的关系亦或在感知中将自己和人们日益忘却的人类最朴素的纯真展现出来，让听众因明晰而正途，或因感动而明志。作曲家将自己设置的疑问和构思一一呈现，并让其在音乐的进行中互相辩驳、冲突，最终逐渐明晰。而听众有从音乐作品中获得一种审美的需求。这样的需求，亦或是心灵的告慰亦或是对答案的寻找，而这样的需求本身也是复杂和多结层次的，不管他们最终从作品中获得什么，因为这还取决于听众自身的音乐修养，但是，让其获得更多想象和思考的空间则是作曲家还有演奏家应该去努力做的。

这是对演奏者自身的要求。综上所述，演奏者当然必须满足社会、作曲家和听众的需求。而这里还要强调的是就演奏者自身，多声思维仍然是十分必要的。是否具备多声思维，是当下衡量一个演奏家是否合格的重要标准。无论过去还是现在，很难相信单调乏味，缺乏层次和思想内涵的音乐会是什么样。这样，音乐的存在也就没有现实的根基了。同样，对于演奏自身而言，不断积累的技能、生活的阅历、对人生和自己的认识都需要通过演奏的形式加以表达，而这必然不可能是单一的。试想，我们的内心何曾单一过？矛盾、斗争伴随我们的一生。作为古筝这一乐器的演奏者，多声思维更有着其重要的意义。现代多声音乐的范式的确来自西方，而中国的传统音乐中并非没有多声音乐。只是传统的中国文化背景之下，多声音乐的形式因为没有现实的意义而发展并不完整。多声音乐是西方音乐意识的产物，它的反映具有西方文化与哲学的思辨性及逻辑性特征。而中国的传统文化中，也具有相当多的思辨性和哲理性，如“有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随”等，就是思辨性的体现。但是我们要认识到，在中国人的传统意识里，占主导地位的仍然是儒家文化与思想，这种“思无邪”的思想影响到了我们的音乐。作为中国传统乐器的古筝无论是结构还是演奏方法和技巧都打上了这样的烙印。建国后，特别是近年来，随着东西文化交流的频繁，古筝这一中华民族古老的乐器也在发生着改变，无论是形制、作品、演

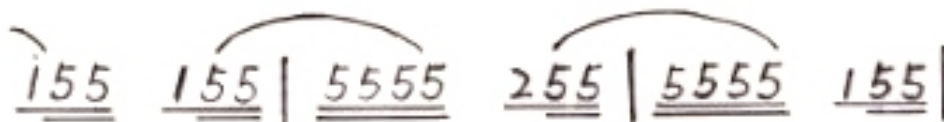
奏技法、演奏风格都在向着多元化发展。这是有现实意义的，其一，这顺应时代的要求；其二，这有利于古筝在世界范围的传播和推广；其三，这是古筝自身发展的内在需要。在当今的音乐文化日趋世界性的时候，作为古筝的演奏者，必须要具备这种多声思维，才能让我们的演奏能为时代和世人所接受。

第三节 如何建立多声思维

一、多声思维无处不需

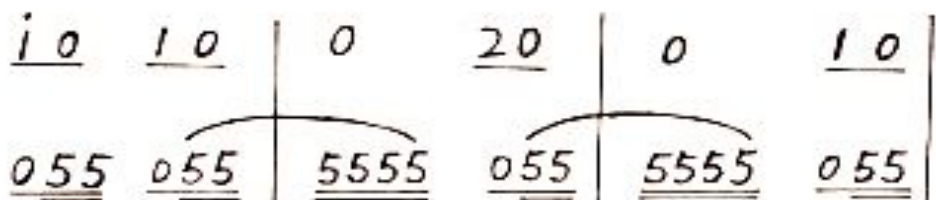
（一）演奏传统古筝作品时

谱例 3—1



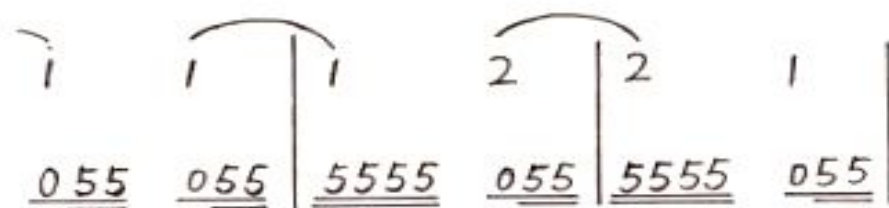
我们可以把它改写成这样的形式：

谱例 3—2



从上面的谱例不难看出，传统的古筝曲中，这样的多声思维体现在乐曲的点线结合上，这里需要注意，演奏上的多声思维与作曲上的多声思维在其具体运用上有时并不完全一致。属于弹拨乐器的古筝在表达“线”时，右手大指的快速托劈是主要方法（这有点像在弹奏西方的羽管键琴和琵琶等乐器，在处理长音时所用方法的思路），如谱例所示，大指的托劈形成了5音的持续，而1 2则形成了与之相对的“点”。但是由于古筝的特点，在1弹出以后的一拍半的时间里，因为琴弦的振动有一个自然衰减的过程，其实它仍然在持续，直到2出现以后，由于1振动的衰减以及新的2的振动的出现才让我们觉得1已经消失了，事实上，小的振动仍然在持续，只是这样的影响已经微不足道。这样，在听觉上，我们听到的是：

谱例 3—3



而由于托劈的实际演奏效果，在听觉上，5反而成为了“点”。

对于作品本身，前面我们提到，因为古筝的特点，在演奏时通常用快速的托劈来表示长音，那么这一句实际作曲者的意图是这样的：

谱例 3—4



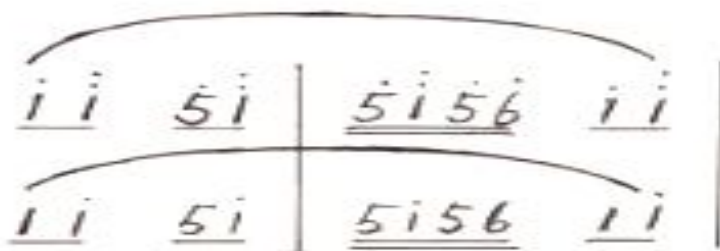
从作曲的角度来看，这一乐句显然仍然是单线条的，也就是说对于作曲者而言，在这里不存在多声思维。因此，演奏上的多声思维的运用，有时和作曲家在构思时是不完全一致的，正因为这样，演奏的过程也才被称作二度创作的过程。演奏存在的意义也才更加充分。有了这样的认识，我们可以清晰的意识到，古筝演奏者在演奏传统音乐作品时，不能因为许多作品并不是多声音乐作品，或者说并不是在多声思维的指导下完成的而片面的认为演奏时也不

需要多声思维的指导。这也是我们提出演奏的多声思维的依据以及我们在建构什么是多声思维时提到的为什么多声思维不仅仅包含对多声部音乐中各声部的独立性及相互间的逻辑关系的认识，而还应该包含对音乐作品中各要素及其相互间的逻辑关系的认识的原因所在。

（二）在演奏练习曲时

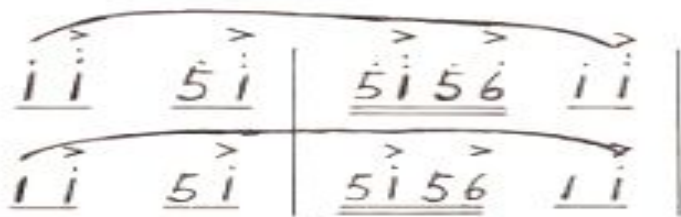
在当今的音乐洪流中，多声部音乐已无处不在，我们不排除许多专项练习曲的编著初衷就是为了训练我们的多声思维，比如训练我们同时演奏多线条的能力。但在这里我想强调的是在演奏练习曲时，无论该练习曲是否具备多个声部，我们都应该积极的运用多声思维来处理所演奏的练习曲。练习曲因其主要是针对相应演奏技巧的训练而编写，重复这一技巧、旋律上的单调性以及并不过多的标记力度速度表情等术语成为其特征。也正因如此，练习曲给了演奏者很大的发挥空间。我们不需要像考虑音乐作品一样的过多的考虑作曲家有什么要求与意图，大可将其进行改编，已达到我们的训练目的。如：

谱例 3—5



这是项斯华编著的《每日必弹——古筝指序练习曲》第一部分的第一条练习曲，是传统的“勾托抹托”技术，双手的同时训练也是在为现代筝曲的双手技术做铺垫，但是这里我们要说的是，如何让多声思维在训练中体现，这样，一方面使我们练习得更加有兴趣，更重要的是让我们真正把多声思维贯穿到学习的过程中。所以，这段练习可以加入这样的变化：

谱例 3—6



这就形成了大指托与中指、食指的勾、抹的层次对比。在训练中我们除了要加入一定的力量变化，还要有意识的对大指的音色与食指和中指的音色加以区别，从而养成用音色的区别来建立各声部线条的独立性的习惯，而 1 与后两小节的 6 也形成了整体的联系，在练习中也应使他们有旋律上的连接以及音色上的统一以求前后的递进与统一，并可以做出力度上的调整在横向构成上也使其更富层次变化。这在下文中还会具体论述。由此我们可以看出，练习曲也是可以包含多声思维的。

（三）演奏现代作品时

这似乎是一个毋庸置疑的问题，因为多声思维对于现代的作曲家几乎已成为他们创作时的一种惯用思维模式。如谱例：

谱例 3—7



cn

这是陶一陌的作品《层层水澜》中的一段。它由十六分音符的节奏型各音在不同音区的交替出现，构成了水波连绵起伏荡漾的音乐形象，另一部分由时值相对较长的各音构成了与之相对的舒缓的长线条的另一音乐形象，可以理解为是具体心境的描写。无论怎样，一快一慢，一动一静，两个层次，两层境界。尤其值得注意的是，第一小节上声部的第四拍开始出现了三个八分音符，让本来从 5 开始五度下行的上声部旋律多了一个反向的力量和内在的动力，在演奏时同样应给予必要的区别，从层次上它是属于上声部的，但是和下声部的线条交织在一起，好似情由景出，情景交融。因此这里应给有三种音色上的区别，而做出各种音色的变化正是古筝的长项，这也是许多现代作曲家钟爱古筝的原因之一。由此可见，如果缺乏多声思维，在处理上述部分的时候，要么两个层次混为一谈让人不知所所以，要么很难发现上声部中隐藏的另一层寓意。

二、找到我们可以拥有的处理层次的技法

（一）传统古筝作品处理层次的方法

从我们已经有的办法中寻找是直接而有效的。传统古筝作品多是单声性的。然而，声部的单一并没有影响音乐作品的层次，演奏家们利用一切可利用的方法

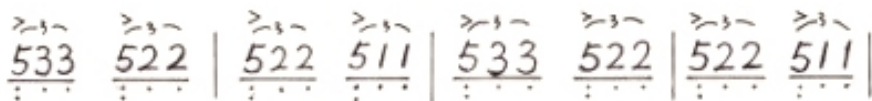
让音乐听起来生动而有层次，这里同样包含着演奏的多声思维。如果把声部的多少，和声的丰富看做是纵向的处理作品层次的方法的话，演奏家对传统古筝作品的处理则而多是横向性的。概括起来有这样几种：节奏的变化、高低八度的变化、强弱音的变化、特殊演奏技法。

先说节奏的变化。节奏的快与慢制造出音乐上的紧与松的效果，使人感受到差异，制造差异是使音乐能拥有层次的第一步。因为差异意味着音乐性格上的独立，这样的独立如果有相应的音乐形象和音乐意图，也就具备了层次的意义。传统音乐中的十六分音符和八分音符或者四分音符的交替，花指和刮奏后接旋律，快速托劈后接旋律都是利用节奏的快慢给听众造成听觉上的新鲜感从而使音乐得以运动和充满活力。这给我们演奏现代作品以这样的提示，节奏型的改变以为这音乐形象上的改变，是我们演奏中需要加以分析和注意的。比如前面提到的陶一陌的《层层水澜》见谱例 3—7，十六分音符的节奏型形象的表现了水波涟漪的形象，是描写性的表述；而上声部较慢的节奏是对心境的表达，是抒情性的表述。这样的节奏型的变化以塑造不同的音乐形象在现代作曲家的作品中是非常多的。有的作曲家在不变其它织体形态的情况下，就只利用节奏的逐渐加快来推动作品的运动。

高低八度的变化。在传统筝曲中高低八度的变化也是使音乐生动的方法。不同的音区在古筝上变现出不同的音色特点。高音区（含倍高音）d3——d2 音色明亮而有穿透力，中音区 b1——d1 音色坚实饱满，是古筝里最常用的音区，低音区（含倍低音）b——D 音色厚实洪亮。利用音区的不同自然产生的音色变化来处理声部线条的差异，从而产生音乐的层次是最简单而常用的做法。在多声部音乐中各声部就几乎是处于不同的音区，当然现代音乐各声部的线条常常是交织在一起的。这就需要在处理时注意划分出不同的声部线条，避免因划分不清而导致演奏时声部混淆从而在听觉上使人产生混乱而歪曲了作品的原意。因为各音区在古筝上所表现出的音色上的差异，在处理声部进行时就需要我们对音色加以控制以保证声部形象的前后统一。

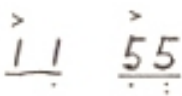
强弱音的变化。传统筝曲中常有这样的变化，如谱例：

谱例 3—8



通过强弱音的变化，5 与 321 形成了明显的层次对比和差别。从纵向上看，可以理解为通过音色的控制而使其形成不同的层次，与之类似的还有高低八度的变化，有时高低八度的变化和强弱音的变化在传统乐曲中是结合出现的。从横向上看，这也是形成音乐发展动力的一种手段，在这里我们可以把它理解为力度的变化。见谱例：

谱例 3—9



还有一类处理音乐层次的办法是特殊的一些演奏技法。当然不可否认的是，演奏技法和上述的处理方法有时是结合出现的。这样的技法如：揉弹间奏，勾托

抹托、点指、扫摇以及左手的弹弦等。

揉弹间奏典型的出现于河南派筝曲《高山流水》中。其演奏方法是右手弹奏后，左手揉弦两次，后半拍时中指勾弦以此与揉弦相交错（1）引。利用揉弦和勾弦的音色对比很好的处理出了差异，形成了对比。

勾托抹托及“快四点”、点指、扫摇和左手的弹弦较多的出现在改革后的浙江筝派作品里（学术上对于浙江筝派的许多技法是否属于浙江筝派自古的沿袭还存有许多争议，在这里我们姑且将其论述为改革后的技法。这是为了总结和归纳的方便也是为了不引起过多的异议，只为论述简便而已）。

“快四点”、点指是利用触弦时音色上的差异来处理层次的。需要指出的是，这里的点指主要强调的是八度甚至超过八度的点指，如《战台风》。扫摇也是利用了扫弦和摇指形成的强烈冲突来表达激烈亢奋的音乐情绪，如《草原英雄小姐妹》。左手弹弦，对于现代古筝演奏来说是非常重要的，从简单的伴奏到复杂音型的分解和弦，从简单的支声复调到复调，左手演奏已成为演奏中制造音乐层次和对比的重要手段，这在后文会详细论述。

需要单独提出的是对于古筝的音色的控制和左手的“作韵”的方法。这些方法都是与上述具体的演奏技法结合使用的。音色上的控制，如触弦的速度、力度，手指触弦的深浅和角度，夹弹和提弹的区别，在琴弦上不同的触弦位置，肉指弹等。左手作韵，如按揉吟滑等不同等。在这些方法的配合下，演奏家对传统古筝曲的演奏才富有层次和生动性。因为不属于本文的论述范围在这里就不再详述。

（二）现代古筝作品处理层次的新方法

左手的开发与利用已经成为现代古筝演奏技法发展的方向。其目的在于拓宽古筝的演奏能力范围，手段是通过开发左手的技能使其具有和右手一样的演奏技能从而丰富古筝的表现力，并使多声部音乐作品和复调作品的演奏成为可能，改变传统古筝作品单声性的发展模式，使其适应时代的要求进而在创新中获得新的生命力。在浙江派筝曲中已经出现了和右手一样的勾、托、抹、大撮、小撮等技法，现代筝曲中更是将摇指等只要是右手能完成的技法都交给了左手。

打击乐效果的运用。如拍击琴体的不同部位产生的音效差别，拍击琴弦不同部位产生的音效差别，用手指、手掌、关节等不同部位敲击时产生的差别以及用义甲不同方法敲击琴体产生的音效差别等。

特殊音效的运用。如用大提琴琴弓拉琴弦产生的类似弦乐、号角的声音或者尖锐的噪音，用金属物件如硬币等刮擦琴弦产生的噪音，用义甲夹弦摩擦产生的类似演奏古琴发出的噪音等。

综上所述，古筝技法一脉传承，我们既要重视新的演奏技法的创新也要发扬传统的演奏技法，只有这样我们才能不断拥有并丰富我们可供用于表现音乐作品的能力，不断与作曲家配合去挖掘古筝的潜能，为我们提供更多的审美视角。

（三）如何建立古筝演奏时的多声思维

一种思维的建立是在意识与实践的不断磨合中逐渐形成的。作为音乐上的多声思维存在已久并指导着我们的音乐生活。而作为古筝演奏上的多声思维，因为受到中国音乐多是单声音乐的长期影响，很多人并不能很好的具备。在当下的音乐生活中，处处都是多声思维的影子，作为演奏者，不具备这样的思维方法，就不具备作为一个当下的演奏者的资格。因此，可能作为一种多声意识，我们已经有了，并且或多或少的都在演奏中运用，但是，作为一种系统性科学性的思维的建立，需要的是这样的意识不断的在参与实践的过程中去建立、调整和完善，而这样的工作显得如同当下需要构建古筝的系统的训练体系一样的显得必要。

当下的音乐受到西方音乐的影响是不可否认的，我们必须抓住属于中国民族音乐固有的特色并加以发扬这是理所当然的。但是我们也不能因此就墨守成规，固步自封。要掌握当下音乐的话语权，首先就要融入当下的音乐中，因为只有这样，我们才能用世人能够接受的方式一步步的去将中国的民族音乐积极向外拓展，以实现将其发扬的使命。融入当下的音乐生活，首先就要建立一种适应于当下的重要的音乐思维，即多声思维。对于演奏，亦是如此。

演奏中的多声思维的核心观点就是要让我们的演奏更有层次。如何让我们的演奏更有层次？当我们已经意识到了演奏是需要更丰富的时候，我们掌握的手段的多少以及我们怎样去使用它们，就是使我们的演奏更有层次的关键。前面我们对我们可以拥有并可以拓展的表现层次的方法进行了简单初步的梳理。结合前面的内容，我们可以从这样几个方面的练习中入手。

1. 从日常的练习着手。以钢琴的学习者的学习者，从一开始就接受的双手的技术训练，并且十分注意左右手声部间的区别与联系，即便是同一个手，也十分注意旋律线条之间的区别于联系，这样的学习从开始的简单练习到复杂的音乐会练习曲，从未间断。前面我提到过，我们可以把现有的一些简单的练习曲加以改造，融入更多的变化，把我们对音色的控制融入到一开始的学习中，并让它变成一种习惯。我们甚至可以把同一旋律通过改变速度、力度、节奏等手段去练习，并体会改变后与之前的差异，从而培养我们有意识的塑造音乐形象的能力和习惯。

2. 建立复调的练习体系。这是我个人的一个设想，许多古筝演奏者没有多声意识，或者只是停留在很浅的层面，都是源于古筝从小在复调的训练上几乎就是空白。而现代古筝作品因为受到现代音乐创作的影响，作品中复调段落和片段比比皆是，而许多演奏者对于这样的段落表达的总是差强人意。许多演奏者在进入专业院校以前甚至都没演奏过复调的段落，而突然遇到，其把握能力可想而知。但是，这样的体系的建立需要时间，我们现在能做的就是搜集作品中出现的存在复调的段落，并在练习时作为重点进行训练或做成类似专项的训练等。

3. 传统的作品作为我们学习古筝的基础，也是我们初学时花大量时间的练习内容，在练习时也是可以训练我们的多声思维的。前面已经有所论述，在这里不再赘述。

4. 理论认识的加强。理论是实践的基础，使我们将感性认识上升到理性的保证。作为古筝演奏者，非但要对中国的传统音乐理论有所认识，更重要的还应该对现代的作曲理论和方法有所了解。

5. 多声听觉的培养

应该多听交响乐。西方交响乐发展至今，已十分完善，这影响着现代作曲家的创作，使交响化思维或多声思维的运用贯穿创作始终。在现代的古筝作品中，作曲家更是想尽办法让古筝能演奏更多的层次和音效，似乎古筝自身就充当了一个交响乐队的作用。如果我们不能很好的理解和分析交响乐队的特点，我们就很难站在作曲家的思维上去正确而充分的表达作曲家的想法。

交响乐队可以说是迄今为止人类创造的最丰富的器乐合奏形式，它给了作曲家最大程度的表现空间，而交响乐当然也就是为这样的交响乐队而创作的作品。从整个乐队的音域来看，低音大管（Bass Bassoon）实际音高的最低音可达大字二组的降B（钢琴最低音可达大字二组的A），短笛（Piccolo）的实际音高最高音可达小字五组的C（和钢琴的最高音等高）。而乐队中弦乐、管乐、打击乐等不同种类的乐器的搭配使得音乐的色彩极其丰富，这是人类音乐发展的结果使

然，随着电声音乐的出现和发展，各种特效音响不断涌现更是不断丰富着人类的音乐。音域、声部、层次、色彩、表现力等交响化多生化的思维使得作曲家也同样用这样的思维在影响着古筝。对古筝左手的开发和技巧的丰富，各种音效甚至模仿打击乐的敲打都是这样的思维影响的结果。古筝触弦位置和方法的不同改变着声音的色彩，左右手音色的相对独立性的控制使得古筝可以类似于乐队一样的同时塑造不同的音乐形象。现代的古筝作品更是积极的拓展着其表现力，这就要求演奏者的思维不能只停留在古筝这件乐器本身上，我们向交响乐去学习借鉴。

（1）独立性

对于一个交响乐队来讲，它是乐器按类型、音区、音色、音量等的一个合理的组织形式。常规的乐队组织里，大的乐器类型化分为：弦乐组、木管组、铜管组、打击乐组。而按音区的不同在每一个类型中又各自分为高、中、低等音区的不同乐器。另外，考虑到音量的特点，不同的乐器被要求布局在不同的位置。所有的这一切，都是在长期的实践中形成的。随着时代的发展，很多的电声乐器也会加入到乐队中去，但是常规的组织形式是不会改变的。从这样的描述中我们不难发现，交响乐作品中不同的声部、音区、音色等是根据各自的特点交给乐队中的不同乐器去担任演奏的，每一个乐器在音乐的行进中只负责完成自己那个声部的音乐内容，而不同的乐器的叠加必然会形成一个丰富的声部交织的效果。因此每个声部的独立性是交响乐给我们的首要的启示。

和交响乐队不同，古筝是由一个人演奏的一件乐器，其能力是有限的，我们只能去尽量地丰富它的表现力。然而，交响乐给我们的启发却是积极的。对古筝而言，不同声部的同时进行是一个人用左右手以及左右手的手指去完成的，这样的独立性给我们提出了苛刻的要求，那就是，充分利用我们拥有的双手以及每一个独立的手指和关节，因为他们越独立我们可以表达的内容就越丰富。这就好像是我们通过努力使我们的交响乐队从只拥有弦乐队，逐渐的扩大到拥有各式乐器的过程一样。我们需要我们的左手和右手以及左右手的每一个手指和关节的各自独立，他们每一个都要努力具有完成独立音色的能力（当然，这样的能力还是有局限的，但是我们要努力去做）。当然，我们还需要考虑古筝的特殊性，结合更多的方法去使得我们的声部个性更鲜明而独立。

（2）协调性

有了各自独立的声部，现在就必须讨论他们组合在一起的协调。这就要求我们像指挥家一样去分析乐谱，合理的安排和练习。可以通过多听交响乐，学习交响乐处理声部线条和主次时的方法。我们需要去给不同的声部安排适当的音色——调整触弦的位置和方法（就像给乐曲配器一样）。这样的协调性充分的体现在作品的纵向发展上。这需要我们仔细的对乐谱的理解和分析，找出作曲家的思路，把那些主要的音乐形象通过音色的搭配而放在更加明显的位置。

当然，许多音乐我们都可以在聆听的过程当中去借鉴他们处理层次的方法，这里我只是就相对完善的交响乐做了一些说明，并希望能起到抛砖引玉的作用。

6. 参与乐队排练和参加民族室内乐团

参加乐队排练和参加民族室内乐团是我们直接参与音乐活动的途径。乐队和民族室内乐团给我们创造了多声的听觉环境，每一个人每一个乐器以及声部的独立和协调可以培养我们的多声意识进而训练我们的多声思维。乐队成员间的相互配合，就好像我们处理声部时的状态一样。

7. 向钢琴等多声思维发展较好乐器学习借鉴

钢琴作为一件发展较完善的和声乐器，无论是作品数量还是教学体系都相当

庞大和成熟。而在处理多声音乐时，也有着自己独特的方法。如果把钢琴的击弦机理解为我们的手臂的话，我们的手指触弦的部分就是琴槌，所不同的是钢琴只能通过手指对机械部分的控制而间接的去触动琴弦。从这个角度看，古筝的触弦有着更多音色变化的可能（这也是许多现代作曲家钟爱它的原因）。既然如此，古筝在处理声部线条独立性或者各音乐层次时应该有着自己先天的优势。只是长期以来由于受到传统音乐大多是单线条的影响（除了前面提到的其实中国音乐并非没有多声性，但是，毕竟不占太大分量），我们的多声思维并没能很好的培养。钢琴的学习者从一开始就要学习大量的复调作品，从简单到复杂，从两个声部到四个甚至更多，在这样严格的训练下，钢琴的演奏者掌握了大量处理和控制音乐多声线条和各种音色相区别的技巧，因此在表现许多现代音乐时，比古筝的演奏者表现更加细腻和生动。古筝的结构和演奏方法使我们完全可以做得很好。

第四章 现代音乐创作思维对古筝演奏中多声思维的影响（略）

结 论

古筝作为一件既古老又年轻的乐器，以其优美的声音和多变的音色受到许多人的青睐。现代音乐的发展对古筝的演奏者也提出了更高的要求，其中建立多声思维显得尤为重要。然而，在训练之初，许多演奏者并没有进行更多的相关训练。通过论述，我们可以看到，在演奏古筝的传统作品中，对于演奏者同样并非是单声性的。作为演奏思维的多声性与作为创作思维的多声性并非完全一致。建立古筝训练体系中的多声思维训练，无论是事实还是面对现代音乐作品都有着积极的意义。本文只是抛砖引玉，希望通过这样的探讨让更多热爱古筝的有识之士意识到古筝训练中多声思维训练的重要和必要。

古筝网 www.guzhengw.cn

参考文献：

一、著作

1. 彭志敏：《新音乐作品分析教程》，湖南文艺出版社，2004 年版
2. 于苏贤：《中国传统复调音乐》，人民音乐出版社，2006 年版
3. 张珊：《当代古筝名作教学与演奏详解》，湖南文艺出版社，2010 年版
4. 周薇：《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003 年版

二、论文

1. 江澹曦：《论古筝音乐语言的语气表达》，《星海音乐学院学报》2011 年 01 期，第 151—154 页
2. 邱霖：《论筝技法的分类及其演变》，《中国音乐》2004 年第四期，第 215—230 页
3. 王庆：《论音乐织体的构成要素》，《黄钟》2010 年第三期，第 27—39 页
4. 项斯华、吴赣伯：《浙江筝刍议》，《中国音乐》1991 年第四期，第 40—42 页