

“寻声问法”引起的思绪

成 群

所谓“寻声问法”是我在八十年代自己近半个世纪古筝学习、教学中,感悟到的一种运用在演奏操作中的方法。但它并不同于古筝入门初学的那种基础指法范畴,这种方法是在具有一定演奏能力和乐理基础知识完备的演者,才能领悟到它的实际运用价值。

器乐曲及演奏的表现手段(其中包括演奏方法),早期大多都是来源于人类生活中,可能接触到的各种声响的模拟,如人声、语言、工具碰撞声响,吟啸长空、哀叹泣诉、虫鸣鸟语、动物哞嚎、大自然中闪电雷鸣、惊涛拍岸、涓涓溪流、潺潺细语等……。随着人类时代进步,器乐本身的飞跃及演奏技艺手段水平的逐步提高,音乐知识理论日趋完备,音乐便从此而远远游离于那种原始雏形阶段,脱胎成为完全理性的纯音乐语言的高级阶段。这一过程也如当今的音响与电子影像设备一样,从模拟信号时期进入到当今风靡的纯数码时代一样。

寻声与模拟

“模拟”并不意味着只是低级属性的形式表现,就在我们常见的许多音乐作品节奏、音乐语汇变化,都是从现实生活中的声响节奏、音高、速度等表现转换而来的。例如箏曲中常见的连续的划弦可以描摹徐徐的流水,也可以拟为思绪如潮,亦可以当作时空瞬变的一抹……。艺术作品就是一种形式转换的表现,所以模拟手段也是我们学习中不可回避的一种基本方法。我们在艺术门类初阶入门学习不就是一种原始的一整套模拟过程吗?

这里讲的“寻声”是寻的什么“声”?下面举大家所熟悉的例子说明,曹东扶先生创作的《闹元宵》中:

The image shows two lines of musical notation for the piece '闹元宵'. The notation uses numbers 0, 2, 5, and dots to represent notes and rests, with vertical lines indicating bar boundaries. The first line starts with a 3/4 time signature and contains four measures. The second line starts with a 2/4 time signature and contains five measures, ending with an ellipsis. Fingering is indicated by exclamation marks (!) below certain notes.

是一段十分精彩的锣鼓声的描摹,是用音符乐声与锣鼓节奏巧妙结合表现出的喧闹动态。再如唢呐曲《百鸟朝凤》中蝉鸣

The image shows a line of musical notation for the piece '百鸟朝凤'. It starts with a 2/4 time signature and contains two measures, followed by an ellipsis. The notation uses numbers 2, 3, and 1 with dots and underlines to represent notes and rests. Above the first measure, there is a star symbol and a series of dots.

都是用乐声,音高音程的差

异关系与节奏的相似性进行模拟的。在《百鸟朝凤》中还有各种莺啼鸟鸣的动人乐段。又如古琴《流水》,整个乐曲利用仅七根弦的五声音阶自然序列的和谐性,进行连续七十二滚拂指法变化演绎出连绵不断的水流动态,右手轻重徐缓变幻奇妙,左手大幅的绰注指法游走于琴面指板之上,营造了变化多端的风回曲水之势,神奇的勾勒出各种不同的水流音画。听之犹有身临其境之感。古琴家管平湖先生

的《流水》演奏 CD，1977 年 8 月 20 日被美国“航行者号”宇宙飞船送上太空，做为人类文明智慧的象征。音乐的魅力可见一斑。为什么这些作品达到如此令人叫绝的地步呢？

无论是作者还是演奏者在他们创作与演奏前都是反复认真的在大自然或生活中“寻觅”各种需要表现的声响，去掌握它们的特征，及它们的声响态势转换机制，好再用我们手中所拥有的乐器优势与克服不足的遗憾，如何准确的表现我们想要去表现的对象。这个过程是非常艰辛的，从感性的反复咀嚼，找出其明显特征，追溯他深层理性、精微细处之所在，“寻”就是解析我们所研究的对象，“求法”是求我们的演奏方法或特殊的新技法。这种方法决不是凭空设定的，而是通过历代演奏前辈们代代摸索总结归纳的一套简捷学习入门的方法。这仅仅是对初学入门学者引导的阶梯，还不足以让初学者能很快的达到完美极致的水准。自此以后便要看每个求学者个人的天赋与刻苦努力，付出的勤奋程度来决定他们个人的造诣水准了！最早的前辈们在创造这宗器乐演奏法则的过程中，是通过了寻声问法的全过程，才到达目前古筝的演绎水准。

在我们当下的学习中还应当继续使用“寻声问法，以法求声”，两者是互为 inverse 的关系。它对学习古筝演奏、创作仍不失为一个十分有价值的学习手段与很实在的方法。

博学与借鉴

学习古筝过程中，不是单一的埋头练琴，熟练到闭上眼都不会错的地步，就认为筝艺已达到出类拔萃的巅峰之上了！囿于此种想法太普遍了，但是很幼稚，太狭隘了。因为它不是饱含艺术修养气质的艺术作品的再现，而是没有生命的作品外壳的重复，不能给听众以美的享受与深层的欣赏愉悦。

前面谈到每门艺术学科都不是孤立存在的，必须通过多方面的其他学科知识营养支持，合理汲取才能使筝艺技能趋于精湛，动入肺腑，使演奏曲目达到出神入化的地步。

我们习惯在筝前面加上个“古”字，何以？因为古筝艺术是植根于中华五千年文化沃土之上的，它的根须深深扎在历史漫漫的时日中，饱吮着中国广袤无垠大地的文化乳汁，繁茂起它的枝叶，一切美轮美奂的魅力都是源于民族文化的源泉，民族的语言、文学、乡土民歌，说唱音乐、曲艺、戏曲、绘画、其它器乐……都是深刻影响古筝艺术潜在内涵的基础。这一切构成了古筝的真正魂魄。

中国是个民族众多的语言大国，各地言语千差万别，声调不一，所产生的音乐、民歌等也受到不同音调语言习惯濡染而产生了各种不同地方色彩丰富的民歌、音乐、戏剧等。古筝中很多曲目又是来自这些不同艺术形式衍生发展出来的。河南筝曲多数源于大曲，曲子、豫剧、曲剧的曲牌，或某些精彩段落，风格粗犷、豪放，发音高亢、尾音上扬。而陕西的秦筝曲目多受西北陕西语系影响，古筝曲目深受秦腔、榆林民歌小调、郿鄠剧等熏陶，因此秦筝曲目风格多为激昂慷慨、乐句尾音下滑、委婉哀怨。潮州筝曲细腻清新，轻快流畅，变化音幻于小二度与二度之间为多，巧妙婉约，广东客家筝曲则是一种混合文化的产物，既有广东地区的细致纤巧，却也有中原地区厚重沉稳，指法运用却还有中原文化遗迹。同名曲却又各呈缤纷。诸如上述种种筝艺文化技法的底蕴是非常深厚的，却又都源于各个地域文化门类的哺育。因此有必要认真去学习、丰富、提高自身的修养和认知能力，繁多的筝曲多出自历史故事典籍，因此对文化历史知识的学习是不可忽视的。同时还要善于从其他器乐中汲取营养，古筝曲目中不乏古琴、琵琶、笛、箫、二胡等乐器的移植曲目。

移植改编曲目不是将谱拿来用古筝的技法弹上一通，即为改编移植了！生搬硬套是没有生命力的，一个好的改编作品，必须将被移植器乐作品的最闪亮的光华之处保留下来，原有的韵味不同类别的指法所产生的特有效果，例古琴的那种深沉凝重、悠远韵味，在古筝上往往只弹出其旋律来，古琴的那种特有的气质无法从筝的演奏中演绎出来的，更弹不出琴筝趣味兼而有之的妙趣的，这种移植改编是毫无意义的，谈不上是什么作品。

六十年代浙派从琵琶中汲取的曲目《将军令》、《月儿高》、《海青拿鹅》等筝曲，除丰富了古筝的曲目，而更多的移植许多能造势的，效果新颖的指法，如筝上现有的重勾托劈（ $\cong \cup \cup \cup$ ）套指，就是来自琵琶扫弹挑（Ewqw），将琵琶竖直的操作指法改为古筝上的横向演奏，以达到同功之妙，丰富了古筝的表现力。

在移植改编其它器乐曲时，首先应看看古筝是否能充分的完成表现该乐器的韵味特质的同时，还能加大古筝的优越性，更生动的丰富其内涵与风采。如果连前者都无法达到，就没有必要去做这种无效的努力了。做为一个从艺者，除了对自身器乐有足够了解、专业研究外，还应对其它艺术或乐器作些了解与学习，借他山之石为我所用，这是必需的。

以法求韵

古筝属于柱马乐器，与品相乐器在机制上有相近之处，其变化音程跨度几乎不差上下，相比之下与指板乐器在变化音的音程跨度上，便有望尘莫及之感！指板乐器的大幅音程上下滑奏和按音的音程变幻之悬殊令人惊叹，已到了游刃有余的地步，上行、下行滑音非常精彩，几乎没有限制与制约的局限。民族乐器中的三弦、坠胡、笙、古琴等，大幅上下滑行演奏中取音之神奇，虚实幻化多变是其它乐器难以望其项背的，特别是古琴在这方面，让人醉心向往，很多器乐演奏家都曾模拟过古琴的许多曲目，希望能在自己的乐器上也能展示古琴的那种宁静悠远的音韵，然而多是相去甚远，只有旋律而无韵味。

在古筝艺坛上，它也是辈辈演奏家们效仿探求的目标，古筝泰斗梁在平老先生、陈蕾士老先生等老一辈演奏家人居海外，心中却眷恋祖国古老音乐文化遗韵，这种深厚情结令人敬仰。我听过他二老的许多用钢丝筝演奏的古琴曲《醉渔唱晚》、《捣衣曲》、《忆故人》、《秋风词》……等的演奏或CD作品，虽然老人家也十分认真努力追求，但无法将古琴那种音韵灵动的效果展示出来，还有许多演奏家在自己的作品中刻意模拟古琴音色与声韵色彩，如赵登山先生的《铁马吟》有一定的古琴的声韵之感，却来之不易。如果没有弹过琴的人，用筝来弹奏是很难把握的，即便弹出来也索然无味，要做到这一点甚难！

不得不使我们要静下来好好的思索了！如果仍死守古筝原有的方法来弹这种效果的作品，便有些力不胜任了，必须另辟新途径了。

指板乐器的优势在于上、下滑音，音程变化幅度大，古琴指法中的“绰、注”，因为弦有指板（面板）支撑，所以在滑音运作过程中，还能伴以轻微吟弦（小幅度颤音），对于上下按弦来改变音高的筝来说，是不可思议的难题，一般情况下是无法完成这复合性演奏的效果，因此也很难得到如琴一般音响效果，加之琴上还有许多精微指法，如“撞”、“逗”之类的回环滑音等，更添了许多情趣。

笔者曾在六十年代为丰富筝艺造诣，曾向虞山派王生香先生和广陵派的刘少椿先生专门学过古琴，确实得到了许多启示与有益的教诲，几十年中曾在筝上做过许多琢磨与尝试。

借此机会谈点这几十年的体会，也就是“以法求声”的过程。古筝的按音、滑音只能在二度、小三度中来回游移，空间较为局促，由于按音、滑音的操作是

上下运动，整个行程是很短的，在这极短的行程中难以将滑音的每一个瞬间，展示的那么仔细或明显的！大有一纵即逝之感，另外又受着时值的限制，因此我试着将上下按滑改为左右行走中按滑，也类似古琴等指板乐器的操作法一样，这样长距离滑行中充分展示了每个运动质点上的音高、音色变化了，使短促的变化音得到了充分的展示。但是，只能说在不同程度上得到了一定的改进，上、下滑效果有一定的改善，同时还具备筝的特质。如果要完全与古琴一样，那么筝也就没有存在的价值了！为达到此效果对用的筝还要有些要求，最好选用余韵稍长的筝，更能体现这种方法的效果。

以文字阐述可能不太容易让读者一目了然，难以体会到这种方法的实际效果，当然如果有视频展示一下，便要省去多少文字的赘述了。可以打个比方来说明：大家知道普通音响设备上，都有几个音频调节器与很短的轨道、调节键，用来调节不同频段音频，而专业电台或录音棚里的调音台，上面长长的调节轨道与调节键或是很大的推拉式的把手，推拉行程幅度很大，十分夸张，而两者基本功能是相似的，但其实际效果却截然不同了！专业的滑轨长，调节频段效果细腻、精准充分。这就如同筝的左右滑按的操作来改善其音响效果一样，因此产生的滑音也是明显、油润平滑的，同时还能和以微吟丰富音色。想达到这样的演奏效果，必须经过一段艰苦的训练对于精微的回环滑音，以类似古琴上的“撞”、“逗”的指法也能做到事半功倍的效果。

由于左手按滑音是通过左右向滑按取得按音或滑音除了徐缓进入音位外，声韵缓柔的同时还能伴以微吟润色，更可喜的是获得了四度甚至到五度的按音，这也扩大了筝的变化音域范围，这是一个不易的收获，在同一根弦上能做出六到八个变化尾音来，这是在以前上下按弦没法做到的。曾有筝友很惊讶的问我：“弦不会断吗？”的确，如果延用上下按弦、那准断不可，为什么呢？因为上下按弦取音行程短，用力猛，弦必断无疑，大家可能都有经验，我们在弹《汉江韵》

①
 $\begin{array}{c} \dot{5} \\ \underline{5} \quad \underline{\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}\dot{3}\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \mid \dots \end{array}$

时，仅仅是个大三度，断弦是常事，每弹到此处，总是十分紧张，令人汗惊不已，筝的按音在曲目上的运用大三度按音已到了极限。

采用左右滑按取音，不仅能在滑音上取得更细致滑润的效果虚实相接自然的优点，又扩展了按音的音域，至少一个纯四度是没问题的。为什么弦不断呢？因为滑按是一种缓施压力，渐行渐至的过程缓解了弦的猛拽瞬间张力，这就是不断的道理。

虽有获益，但是这种技法也是力气活，初练时，手指起泡是不可避免的，女性筝友们要想掌握此种演奏方法，可能还要适当的进行一些膀臂体能方面的锻炼。为什么这么说，在筝上，二十一根弦上，不应有任何禁区，根根弦上都应能做出合乎要求的吟、揉、按、颤的演奏效果来才对，极大限度的发挥与扩张筝的表现潜能魅力来。

唱咏与演奏

我国最早的一部有关音乐美学理论著作《乐记》中的〈乐象篇〉，提出“唯乐不可以为伪”的精辟论点。意思是说：音乐是不能以虚假造作而为之的，音乐是内在真实情感的具体表现，有什么样的情感，就会有相应的表现，因此说“乐本于心”，音乐是心灵情感的艺术。只有“情深而文明”、“气盛而化神”，“和顺积中而英华发外”。“情深是说深沉的情真意切，才能有鲜明表现，“气盛”者为意蕴充实，胸宇昂扬，才能有动天地，惊鬼神的艺术思想魄力。只有心怀“和顺”

的德性，才必然能迸发出光华四射的艺术火花来。所以我们在音乐创作时，必须以真实情感去认真塑造作品的形象。这里特别强调一个“真”字。

在演奏或学习中更应贯彻这一精辟的观点于始终，特别是在演绎曲目时，如何才能把握作品的精髓与内涵。是要讲究一定的方法，本文主旨讲的是“寻声问法”，想要把作品弹到极致，第一性的是深刻理解作品，只有深刻理解才能充分的表现其俊彩光华。

无论是谙练成渠的旧曲，还是初试新谱，都要认真读谱，旧曲在不断玩味中得到提高，素来说艺无止境！这读谱，我称其为“唱咏”的，对于每个演奏者都是十分重要的。所谓“唱咏”就是要能放开声音，绘声绘色的去唱曲，“咏”是要求情深意切的，边唱边细细品味作品中内蕴情致。在教学中，一般很少有人能做到这一点，学生特别怕开口，更何况是放声大唱醉心品味呢！真可谓“尊口难开”，周延甲先生也曾在文章中提到“他们不是在唱曲而是念谱！”这种“念谱”又怎能“念”出谱中的情感来呢？更有甚者，干脆由始至终“弹哑巴箏”，坚决不开口，不说“唱谱”，连“念谱”都不干。这样学箏或是演奏又怎能弹出真情呢！

清代名臣曾国藩对子女读书，要求非常严格，要求子女们“读书之法，看、读、写、作四者每日不可缺一”。读书时格外强调必须“非高声朗诵则不能得其雄传之概，非密咏恬吟则不能探其深远之韵”。读书如此，更况音乐艺术呢！“唱咏”亦情同此理只有放声“唱咏”，才能更深刻的体会到曲谱奥妙之深，反复唱咏加深对曲谱理解，也就是人们常说的“进入角色”，只有这样才能慢慢探寻到曲境之深涵。

曾国藩还说“少年不可怕丑，须有狂者进取之趣”。很多学箏的学生不好意思大声唱，更何况要其有表情的唱呢？总是说，唱不准，唱的难听！这是学习中的大敌，存有此态度去学任何技能都不可能会有令人乐观的成效，是十分有害的，正是因为我们“不行”才要学习，下功夫的去做，认真的从学习中来改变我们“不行”的现状，如果永远拒绝以正确方法去实践那行之有效的学习，那将永远不会有成功的那一天。大家都知道李阳创办的“疯狂英语”学习方法，风靡于世，当年的这位李阳先生在校的英语水平曾是极差的，令人不敢恭维！正因如此，他迎难而上，顽强的克服一切顾忌，不怕难为情，战胜了自我，而发明了这种大喊大叫的学习方法，他成功了！正是通过大声朗读，从中逐步加深了记忆单词的能力，通过声音联想，设计了许多理性窍门，成功的创立这番独立特行的学习方法，使成千万计的学子获益匪浅。难道对我们箏艺学习不是一个非常好的例证与启示吗？

音乐是门非常细致的音响与时间的艺术，我们在唱谱或者听到某些优秀音响资料时，想在自己的箏上表现出来，决非“不假思索，机械的重复”出来便是音乐了，但这决不是有价值的真正音乐作品，因为它只有“形”而无“神”，貌合神离的演奏，是艺术的最大悲哀。

以上例述说明，“唱咏”是学习的必行之举，这是确保作品演绎过程中，能把谱面上的字符记录更准确的转换成有浓郁情感的音响效果指南，我们至所以强调要反复高声“唱咏”，去细辩那阴柔之美的莺吭燕舌的细吟，搜得格调雄浑的阳刚之气势，来番铜琶铁板之慷慨，……寻吟曲中的声、音、韵、所凝结的微情妙意，以此来指导用何种恰到好处的演奏方法，精确表达作品对演奏所要传递的真实情感。

在我们现实艺术生活中，很多人却不是如此，当拿到一个新曲谱，也不经反

复“唱咏”，深入理解就“开弹”，总认为只要熟练、不错音、不掉拍，纯熟如飞的演奏，一切便“OK”了！这种没有情感的机械展示，根本无法称为有生命力的艺术作品，是无法感动任何人的。甚至连自己也都感动不了！宋·著名诗人陆游说：“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行。”不能辛勤“躬行”，则无法获得有益的真知灼见。

凡古代的，当今的作曲者，都不可能与每位演奏者、艺术家、有机会当面探讨作品的演奏表现细节要求，只能默默的把所思所想，经过精心构筑，加上满腔的激情，以字符跃然于纸上，然而无论他在上面加注了多少表情术语、与各种专用符号，也无法倾其所想，将其如火如荼的情感完完全全的凝固在纸面上，而写成这无法说话的乐谱，尔后作曲者，也会不放心的反复“唱咏”，反复修改，生怕还有不尽心底的奇异妙思，有遗漏的可能性。对于古人遗音，今人创作无一不是这样用心良苦的进行艰难营造的，然而所有的乐谱对于演奏者来说只是一个可供参改的框架蓝图。每个演奏者却恰恰做着与作曲者相反的程序，来解读这蓝图中隐藏的所有情思和故事，通过乐器将其还原出来。一个有着良好素质演奏家的头脑，就是一部顶尖级的解码器，通过“唱咏”消化，去解读一切细微幽密的信息。然后，将这些信息通过播放器（即我们手中的器乐）还原出作曲家和演奏者的心声。这正所谓：“蕴思含曲游心内运，放声于弦，气韵天成。”整个过程都要通过“唱咏”这一核心方法来完成。

基础与文脉

余半个多世纪的艺术生涯与学习，深感基础知识的重要。弹拨乐器奏出的每首乐曲，都是由千万个（音）点，连接成线性乐句构成的，从严格要求来讲，每个（音）点都应该是珠圆玉润，这样才能确保乐曲的流畅、清晰、悦耳。但要确保每个瞬间发音正确都应在演奏者把控之中，只有这样才弹拨出合乎要求的颗颗珠玉来。可见要获得质量完美的弹拨效果，难度是多么的大，在我们演奏中都做到了吗？往往遗憾多多。对于一个变化音频繁的古筝器乐来说，基础乐理是十分重要的。被称为乐器之皇的钢琴，倒还不要考虑演奏中的变化音与音准问题所带来的难题，往往许多筝人，连起码的音程关系都概念不清楚，在演奏中怎能准确的掌握好变化音的准确性呢？诸如对节拍、强弱关系、基本乐理都糊里糊涂，情感色彩的表现投入，那就更不必考虑了！以上种种不足带来的，却是差之毫厘，谬以千里的不良结果，如此的演奏怎能正确的反映曲谱的原意风貌呢？

最近《中国汉字听写大全》在央视连续播放了很久，我也挤出时间来，深更半夜的连看了好几场，感触颇深，看到那些十几岁的孩子，竟能将很多冷僻汉字、词语准确的默写出来。这是一项很好的全民族文化振兴之举。难能可贵，值得提倡。细想难道天天司空见惯的汉字、天天写着的汉字，值得这样大惊小怪、兴师动众的动用中国最大的新闻媒体来操办宣传吗？回答是肯定的，“非常有必要！”。其实稍做努力，人人都能做到的事，却都那么困难！可见整个世风之浮躁，一边看着我不时渗汗、不安，有些字词连我这个古稀之人也做不好，深深自责，此生之浮华与虚度，还不如这群有望的孩子们踏实！汗颜不已。

当下古筝已是誉满海内外，筝民遍布全球，壮哉！

然而古筝年年考级，在虚荣、利益驱使下，人人过关，个个合格，考乐理竟没有落第者，小赛、大赛、央视赛此起彼伏，好不热闹，金奖、银奖琳琅满目，大赛入围风水轮流转。如此下去……。

如果筝界也搞几场古筝基础知识与乐理的公开测评大会，试想是什么结果。

要想使自己的筝艺水平得到长足的提升，做为一个生长在中国这个文明古国

中，对自己的民族、文化、历史不能有所了解，不读书，不读史，就无法在我们的艺术演绎中展示出这个伟大民族的文化、历史、气质、尊严与魂魄来。素来说“古筝功夫在弦外”，这就是强调文化素质的修养。古筝艺术不是单纯的演奏，就能涵盖这宗艺术的一切了，没文化底蕴支撑的演奏，是没有灵魂的演奏！只不过是一架地道的弹筝机而已，很多人都是怕做古筝艺术素质修养的提高功课。例如：常常听到弹筝人说《渔舟唱晚》是“古曲”，如此的笑话令人无语，难道还不足以敦促我们去补课吗？这是功利心作祟，耐不了寂寞！求艺是要有“板凳要坐十年冷，筝曲不弹一句空！”的决心，才能取得真正的收获。

早两年曾读过一篇连载文章，《古今图书集成·筝部》研究），撰稿人姚玉，不熟悉，令人起敬，听说是西安音乐学院的一位研究生，是不是毕业论文作品？不得而知，写的非常认真执着，有质量，能如此笃行刻苦的去做这浩繁史学资料，归纳、辨伪、整理工作的，少至甚少，难能可贵，希她能不避艰辛继续奋进，成为一个真正学者型的筝人，能为古筝史料稀缺的完善填补空缺。更希望古筝界出更多的姚玉，为筝文化建设增添辉煌。

当然做这样的功课，都是默默无闻，没有舞台上那样光彩靓丽风光与掌声。尽管史料文化建设真实价值不可小觑的，功利心切的人是决不肯轻易染指的，但没有面对艰苦付出的勇气，是不可能真正获得艺术的垂青。

古筝各流派许多优秀曲目都是标题作品，这是中国音乐一大特点，它们与祖国五千年的灿烂文化有着千丝万缕血肉联系，近年来也出了许多优秀的创作曲，也都是标题性作品，那怕是少数炫技质量极差的或垃圾作品，它也还要贴上个象样的民族文化标签，（至今尚还没见调式编号作品），可见文化人谁都离不开华夏文化母亲般的乳汁，离不开祖祖辈辈留下的这份不可复制的辉煌！因此，没有理由不去认真提升自己的学养与秉赋。

近年来报考艺术院校的考生趋之若鹜，院校门前人潮如织，盛况空前，文化分数拮据者居多，被有钱父母送进去的，文化课不行去“学个艺术吧！”的不乏其人，果真如此这也不可怕，当真现已跻身艺术行列中的朋友，如果有颗真正献身艺术之心的学子，希望您在华夏文脉的典籍学习中，认认真真的补上这一课，也值得人们尊敬的。

音乐艺术的演绎，是用音乐的语言，去讲灿烂的五千年中华文明的辉煌，讲你和我，讲昨天、讲现在、讲未来、讲人类世界希望的辉煌，我们要寻民族之声，去讲人类文明的灿烂！

参考书目：

- 1、《中国音乐词典》
- 2、《曾国藩文集》
- 3、《琴学备要》
- 4、《音乐来由事典》
- 5、《文心雕龙》
- 6、《辞源》 《辞海》