

郑 吟

## 刮奏在古筝演奏中的运用<sup>\*</sup>

**摘要:** 刮奏, 作为古筝演奏过程中最为常见却极其重要的技法之一, 有其深刻的演奏内涵和高难度的演奏技巧。通过对刮奏的分类、运用实况、详细演奏方法以及具体应用环境等问题的详细论述, 旨在初步建立刮奏在古筝演奏中的运用理论。

**关键词:** 刮奏; 分类; 演奏方法; 运用

**中图分类号:** J632.32

**文献标识码:** A

### 前 言

筝, 自古柔美清丽, 以描写山的巍峨和水的秀美见长。历代文人墨客, 都曾用华美的诗篇辞章来描绘筝那令人神驰的艺术境界。在当代, 筝更是作为生命力最为旺盛的民族乐器被西方众多音乐爱好者称为“chinese piano”。作为一种大音域的纯五声音阶定调乐器, 刮奏, 可以说是筝演奏中一种最为常见, 也是最为重要的技法之一。因为“大音域”, 筝的刮奏在音色、音量和表现力上的变化极其丰富; 也因为“纯五声定调”排除了自然音阶中半音和不和谐音程的存在, 筝的刮奏在音色的清丽典雅, 以及和声共鸣上的纯正统一等, 都是其他乐器无法比拟的。刮奏, 在筝两千多年的艺术生命中, 表现出了它不可替代的代表性和独特的个性特征, 以其千姿百态、绚烂多彩的瑰丽形态, 渗透在二十一弦的血脉里, 荡漾在五音百变的律动中, 赋予了古筝艺术灵动的形态和经久不衰的魅力。人们通常认为, 刮奏, 不过是以指上下拨动琴弦的简单技巧, 甚至是从未接触过筝的门外汉也可轻易完成。其实不然。所谓“江河浩渺、湖海滔滔、风云突起、气象万千”, 世间百态, 也就是在这串珠成线的小作为中, 筝的魅力, 隐含在这种看似简单实则内有洞天的小技巧中。

刮奏, 作为一种以一指迅速弹奏音阶的技巧, 不仅在古筝演奏中常用, 在钢琴、小提琴、扬琴等众多中西方乐器演奏中也常有用到, 那么, 同样是音阶行走的技巧, 刮奏与我们常见的逐次弹奏音阶有什么区别呢? 刮奏的音阶行走重点不在于突出音阶内的个音, 而是一种把个音连成线状, 形成块面的一次性惯性动作, 所以, 刮奏多是以一个或几个固定的手指依靠手臂和身体的运动惯性统一完成。通常, 我们很难在刮奏中听到具体的个音, 刮奏往往给人一种大面积的、流畅的音响效果。

### 一、刮奏的分类

刮奏, 一般也称“花指”、“历音(列音)”, 但这两称, 却不完全可以作为刮奏的别名, 具体地说, 刮奏, 作为一种以一指迅速弹奏音阶的技巧, 从时值分配的长短上可分为“花指”和“历音”。

#### 1. 花指。

指法符号: “\*”。说到花指, 总忍不住要在它的前面加上一个“小”字, 因其在乐曲中通常作为

收稿日期: 2007-06-22

作者简介: 郑吟(1986—), 女, 浙江杭州人, 浙江艺术职业学院音乐系音乐表演专业 2007届毕业生。(杭州 310053)

\* 本文为作者的毕业论文, 指导教师陆曙鸣。

倚音或八分音符存在，时值短，经过音少（一般控制在七八个音之内），多为下行音阶。

## 2. 历音（列音）。

指法符号：“ $\frac{9}{0} 1 2$ ”。这是名副其实的“大刮奏”了，历音无固定时值，常见有一拍，一小节，一句甚至是一个大段落，有连续的上行或下行音阶，也有上下行回环音阶，有用右手或左手单独演奏，也有用双手组合演奏，有在有效音区内演奏，也多见在无效音区内完成。总的来说，历音是人们普遍印象中的“刮奏”，是一种可塑性极强、表现力极丰富的技巧。

另一方面，从刮奏的作用性上，我们又可将其细分为：连接性刮奏、装饰性刮奏和内容性刮奏。

### 1. 连接性刮奏。

箏作为一弹拨乐器，出音具有明显的“点状特征”，所以，在演奏中，我们常设法用摇指、点指、轮指等技法来弥补箏音色中缺少“线状性”的弱点，而刮奏，则正是演奏“线性音色”的最佳技巧。连接性刮奏多以花指的形式出现，短小，却是旋律中的“黏合剂”和“调和剂”，能很好地连接起箏的“点状音”，使旋律达到点、线的完美统一，使乐曲灵动流畅而富有生机。

### 2. 装饰性刮奏。

其并不必定为花指或历音，目的纯粹在于“装饰”。刮奏因其本身具有很强的流动性，音色音量可多变，因此是上佳的装饰加花品。在旋律的进行中添加刮奏，可使原本略显严肃工整甚至呆板的个性顿时活泼起来，显得流畅而有趣味。

### 3. 内容性刮奏：又可细分为“仿声性刮奏”、“描绘性刮奏”两大类。

#### (1) 仿声性刮奏。

以模仿并再现自然界事态万物的声响为目的，利用箏在某些音区的特性，形象地模仿具体的声音。如《战台风》中大段无效音区的扫刮，能真实地再现台风来袭时呼啸的嘶吼声。

#### (2) 描绘性刮奏。

这多是刮奏的独奏段落，利用音区、音色、音量上的繁复变化，形象地描绘和渲染大面积的图景，突出立体感，一如绘画中的“写意”手法，旨在引起听者的想象和共鸣，营造气氛，宣泄情绪，达到“身临其境”的效果。如《高山流水》中后半流水篇，在按滑的同时，大量而连续地使用上下行刮奏手法来表现流水的细流绵绵、滔滔不绝、奔腾澎湃、滚滚而来的形态，形象生动，让人有身临其境、耳闻其声之感。又如《东海渔歌》中开头一段长达56小节的刮奏段落，仅靠四个有效音区，二十一根琴弦，和五声音阶走向，形象地展现了碧海空阔、浩渺无垠的旷达以及波涛翻滚、层出不穷的奇妙景象。

## 二、刮奏的具体运用

这看似简单的同指惯性连续音阶行走的运动，其内含的隐藏技巧和深刻意境实非言语所能表达。相信很多人习箏，开始都无法理解刮奏的难处，更体会不了在不同乐曲中刮奏所具有的不同作用，因而深受其苦，以致所有乐曲皆用同一刮奏法，直至把曲子弹得木讷平板，毫无意境可言。其实所有技巧的运用，都在于“揣摩体会”和“反复练习”，能做到这两点，必然有所得。刮奏的运用，也理当如此。

首先，演奏时必须考虑到刮奏的类型。不同类的刮奏在具体运用方面是颇有讲究的。前面已经谈到了关于刮奏的分类，以下细说具体的运用。

连接性刮奏，必须做到“连”，要最大程度地使其与前后音相连。这就又牵涉到刮奏的时值问题。应考虑刮奏是倚音形态还是八分音形态，依照刻定的时值来安排刮奏的长度和音阶走行的频率，务求充实、饱满，前后黏连，才能够达到连接性刮奏的目的。而装饰性刮奏则重在“装饰”二字，必须起到“锦上添花”的功用，要做到短小灵动，突出一个“趣”字，因此装饰性刮奏的音阶行走频率一般较快，要刮得轻盈流畅而不死板。

特别要强调的是，前面提到装饰性刮奏与连接性刮奏并存的问题，但是，“并存”并不等同于“兼容”，这仍是两个完全不同的刮奏类型，不可混为一谈，不能因为两者间的相似而把它们统归为同一类型。仔细品味，我们不难发现，装饰性刮奏虽然也能起到一定的连接作用，但其往往更强调与后一音的黏合度而不着重与前一音相连。有时，为了增加装饰性刮奏的“趣意”，它甚至可以作为一个三十二

分音符或者更短的倚音，只做主音发生前的起势存在。而连接性刮奏是绝不允许与前后脱开的。二者相较，装饰性刮奏比连接性刮奏来得更为灵活和多变，所以乐曲中常存在“作为连接性刮奏使用的装饰性刮奏”。

内容性刮奏是刮奏运用中最复杂，也是难度最大的一种，它要表现的景象和情绪千变万化，完全在于演奏者如何表达。有意思的是，同一个刮奏在不同的乐曲中有不同的意味，在不同的演奏者手中又有不同的灵性，在不同的听者耳中更有完全不同的感受。内容性刮奏就好比是我们小时候常玩的橡皮泥，你想要捏什么，捏得像不像、好不好看全靠自己把握。内容性刮奏的高深之处就在于演奏者须与听者形成共鸣，把你想要表达的内容通过弹奏与听众脑海中浮现的内容统一起来，老话常用“对牛弹琴”来形容听者麻木，其实这又何尝不是演奏者不能很好地传达信息而与听者脱节所造成的呢？所以，把握内容性刮奏最关键的在于“感受”，没有感觉的音乐是死音乐，没有感觉的刮奏要来何用？演奏刮奏时，必须有“1+1>2”的效果，无论是几个音阶回环的大刮奏或是两三个音的花指，都要能准确地表达意境，表现情绪，否则刮奏便成了可有可无，多一个不多、少一个不少的无用之物。

在具体演奏运用时，首先要对乐曲、对当前段，甚至对眼下句所要表现的内容有所体会，脑海里要有非常具体的图画形象。“绘风”和“写水”可以说是内容性刮奏的两个大头，仅仅在这“两个大头”之内，也包含着极多的变化和学问。譬如乐曲通篇写的是水，那么当前段是山中瀑布还是山涧小溪？眼下一节是隐藏的泉源还是开阔的大河流？举《高山流水》中“流水”篇为例，通篇是接连不断大幅度的上下行刮奏回环，但刮在低音区表现峰顶挂川的雄伟，在高音区是坡上小涧般的轻盈；上行刮奏是清泉缓缓而去，下行刮奏如瀑布滚滚而来；轻奏是远水，弹响是近泉，句句变化，层层新意，其中奥妙，可见一斑。再说娄树华的《渔舟唱晚》，后半篇快板中所使用的连接性花指，也是如此。这里的花指犹如划桨时扬起的水花，颇具动态：慢起时像舟桨轻划，湖面平静，夕阳美好，而后舟桨越划越急，花指越来越快，直至湖水翻滚，水花四溅，好一派“丰收归来喜赛舟”的热闹景象。除了写水，风也是作曲家很乐意用刮奏的手法来表现的内容，和风徐徐，狂风暴雨，寒风凛冽，暖风宜人，感觉上的差异需要反复思量。以王昌元写风的名作《战台风》为例，第二段是具体描写暴风来袭的经典段落。应该了解的是，《战台风》整曲表现的是台风袭击码头，工人奋勇抗台的情景，既然是码头，那么这里的“风”必然也与“水”相关。演奏时，可将第二段细分为四大句，每句的刮奏运用大致又可分为三类：左手上下行回刮，双手有、无效音区同刮及右手带旋律的连接性刮奏。这里，必须把握住的核心问题是“远”景、“近”景的转换。四句话，四幅由远及近的图画，三种刮奏都要注意通过“由慢渐快”、“由弱渐强”来表现空间距离的转换，用带扫弦的回刮来表现台风呼啸，用双手同时向外猛烈出弦来表现惊涛拍岸的壮观，“风”、“水”相结合，气势磅礴。而当乐曲进入到慢板段落以后，就又是另外一番景象了。到这里，风停雨歇，日光美好，天地一派祥和。所以，刮奏也必须马上“美好温和”起来，要赶快收起第二段所采用的扫弦式刮奏法，放慢走弦频率，尽量使乐句饱满温润。

自然界的事物本来就是千奇百怪，充满着不可预知的变数。刮奏作为再现自然的艺术手法，也就必须做到灵、活、变，切忌雷同，切忌死板，切忌没有内在空间。万不可同一状态用整曲，同一情绪覆全部。

### 三、刮奏的演奏方法

刮奏练习时经常遇到的难题可以总结为：一是走弦时义甲杂音大，二是上下行走向无法完全相连，三是乐曲中使用力度控制不好，四是刮奏音色总显呆板，五是刮奏与主音无法融合，六是演奏情绪不能完全赋予刮奏等等。针对这些具体问题，以下详述解决方法。

#### （一）走弦时义甲杂音大。

义甲杂音，这个渗透于古筝演奏所有技巧中的难题，自然也无可避免地存在于刮奏中。由于刮奏运用时经过的弦多，义甲与琴弦的接触频率最大，产生杂音的机会也最多。杂音一旦产生，就使得刮奏的可听性和表现力都会大幅度下降。因此，怎样消除义甲杂音，是刮奏演奏中首先要解决的问题。

大家都知道，杂音是由于义甲与琴弦不完全接触，琴弦在虚触不稳定的义甲上振动，以及义甲与琴弦的接触面不正而产生的，因此解决的方法只有尽量减短义甲触弦的时间，保证手指的每一次触弦动

作都“实”，义甲才能完全是正面触弦，有内在力，稳定而不虚软。同理运用于刮奏中可得出，解决义甲杂音的方法有两种，一是“食大指互倚法”，二是“指关节突起法”。如奏大段的上行或下行刮奏，可用“食大指互倚法”。上行以食指抵住大指内侧义甲做支撑，下行则用大指抵食指来增加指尖的稳定度，保证走弦时义甲平稳。如奏连续而快速的上下行回环刮奏，这时假如还是采用“两指互倚”，显然会严重影响连接速度，使回环不完美，那么，我们就可运用“指关节突起法”。演奏时使力突起食指或大指的中小关节，并在走弦过程中保持关节的张力不变，此举与“两指互倚法”一样，目的在于保持指尖的稳定并使义甲在运动过程中与琴弦形成的角度和触弦深度始终不变。这点非常重要。须知，弹奏时义甲与琴弦的最佳角度在45度左右，触弦的最佳深度在甲尖与橡胶的二分之一处最为合适。甲弦角度过大直接导致义甲杂音和走弦阻力大，而角度过小又会造成义甲不完全触弦，手型怪异，音色不佳。触弦过深会增大过弦阻力，在义甲杂音上又添加橡胶杂音并且极易导致手指不受控制而掉入弦面；而触弦浅又会使出音虚弱轻飘。

### （二）回环刮奏时上下行无法完全相连。

上佳的上下行回环刮奏是能够让上下行音阶完美连接，转向时不存在任何空隙，在音色音量上高度统一。前面已提到，如果在刮奏上下行回环中运用“两指互倚法”因转向时存在换指和重心转移的间歇，会导致上下行无法融合，因此在刮奏回环时一般使用“指关节突起法”，在消除杂音的基础上增加回环的密合度。在演奏中，以左手的回环刮奏为例，根据手部的自然结构，大指位于食指右侧，回环时应注意“逆时针”的原则。两指好像共同完成一个逆时针圆圈，食指“画”左半圈，大指回“画”右半圈。演奏时，虎口打开，食指、大指突关节撑住义甲，刮奏起来，只要想象着把“圈”画连了，问题也就自然解决了。同理运用于右手回环，由于右手大指位于食指左侧，故应转用“顺时针”原则来保证连贯。在大量实践中，我们可以发现，“顺时针”、“逆时针”回环刮奏法在连贯度上要远比“直线形”刮奏法优越许多，更重要的是，“顺时针”、“逆时针”回环能保证刮奏总是在最佳音色位置（岳山与琴码偏中）完成，在演奏姿态上也较为优美。

### （三）力度控制。

力度的控制除了用力大小的变化外，有时也是情绪起伏的外在表现。关于使用力度的问题，我们又可将它细分为若干个小问题。

（1）同一刮奏行走中力度不统一。同一刮奏中，强弱控制除了力度大小外，很大程度上是由行走频率决定的，频率快，易强；频率慢，易弱。在普通的刮奏中，我们常犯刮奏起势慢而收势快（类似于“扫刮”）的毛病，这就造成了前弱后强、前松后紧的问题。所以，刮奏时必须保证行走频率的统一，在固定时值内平均安排，切不可随性而来。

（2）弱刮奏音色不佳。很多人都苦恼，刮奏力度一小，出现杂音就无法控制，而且断断续续，虚弱无力。这除了刮奏的方法和触弦的角度要正确之外，还要注意整个手部须松弛，动作要连贯。至于具体该花多少力去奏弱刮奏才最为合适，推荐使用“划水法”进行练习。用手指在水平面上做“顺时针”或“逆时针”刮奏动作，触水深度控制在指尖、橡胶的二分之一，务求动作连贯，这时手指划破水面的力度恰好是琴面上弱刮奏所需要的力度。

（3）扫刮无法控制合理力度产生共鸣。在刮奏的前或后加上快速扫弦，称为“扫刮”，它往往是为了表现一些比较激烈的事物或情绪。此时，如何奏出合适音量以形成琴箱共鸣是非常重要的。奏得过强，琴箱会充斥一种“吡吡呜呜”的噪音，非常不雅。需要明白的是，很多练习者都把琴发出噪音归结为乐器本身的质量问题，其实不然。琴箱共鸣有一个最大额度，过了这个度，其他的一些部件（尤其金属部件）就会发出噪音。所以，噪音问题多是因为弹奏时用力不当造成的。用力不当，也就是俗称的“用蛮力”，是弹琴中一大忌，在扫刮过程中表现得尤其明显。扫刮的重点在于“扫”，最大力度也只能用在扫的一刹那，如果在整个长刮奏中都使用最大力度，那么不但无法突出“扫”的效果，更容易超出琴箱的最大承受力，使琴发出噪音“表示抗议”。正确的方法应把整个扫刮分成两个部分，“刮”和“扫”用两种走弦频率，把力度集中在扫弦的那一点上，前面的刮奏只起“推波助澜”的作用，扫弦时频率突然加快，用力方向向上，切忌往下压。掌握好这“突然”二字，扫刮的效果会提升很多。

(4) 气息和力度的关系。在刮奏中要做到渐弱渐强,和演奏者本身的呼吸节奏密切相关。一般可总结为,渐强吸气,渐弱吐气。当然,这与演奏者的日常练习习惯也有一定的联系,但我们在吸气时,人总会充满力量,适应做强,而在吐气时比较舒缓,与弱的感觉相似。将力度与呼吸节奏挂钩,才能应用自如。

(四) 刮奏不流动,音色总显呆板。

流畅是刮奏的特性,但我们在实际运用中,往往很难做到这点。演奏时,要做到“手腕始终在手指之前”,用手腕带动手指,多“拉”少“推”。人呆板,琴声又怎么会灵动呢?手臂不要随着刮奏的上下行律动起来,肘部打开。义甲的触弦深浅要严格控制,过深触弦是刮奏流畅的第一大敌。

(五) 刮奏与主音无法融合。

这类问题主要发生在连接性刮奏与装饰性刮奏中。这两种刮奏对于刮奏与主音的黏合度要求相当高。在实际应用时,演奏者常深受二者无法完全融合之苦。刮奏与主音相接的方式大致可分为四类。

(1) 刮奏与大指(托)连接。这时应注意,刮奏的长度要控制在距离主音一到一个半八度之内(7到15个音),并按照既定时值合理安排走弦频率,不可长不可短,刮奏时必须奏到要托的主音的前一个音上(托1必须刮到2止,托6必须到1止),切不可不到或过头。

(2) 刮奏与食指(抹)连接。这里的要求与托大致相同,应注意,合理安排长度、频率,必须刮到抹音的前一个音上(抹1到6止,抹6到5止)。

(3) 刮奏与中指(勾)连接。在实际演奏时,我们应该有这样的经验,一般刮奏接勾指的后一个音多是用托(大指)完成,因此连接时应注意刮奏必须在勾音翻高八度音的后一个音上止(勾1要停在2,勾6要停在1),不可过头,这样才能使刮奏与勾托这对连续指法紧密连接。

(4) 刮奏与大(小)撮连接。在这种情况下,刮奏必须止在合音中大指所在音的后一个音上,而不是中指音(要止在2上,止在6上)。

明确刮奏的起止,合理安排频率并多加练习,刮奏与主音必定会逐渐融洽。

(六) 刮奏与演奏情绪。

“由心而发、以情动人、琴人合一”可谓是演奏的最高境界。导师在教授技艺时经常强调:以“情”带“声”,是人驾驭音乐,任何技巧都必须在情绪的控制之中。由上可得,刮奏作为筝艺术中一大技巧,也不无例外地要与“情绪”结合。

试想,假如一个演奏者演奏时,除了双手,甚至是除了手指,没有任何一个关节是活动的,没有任何表情和肢体语言,那么,纵使琴声再出众,对于听者来说又能有多少吸引力,产生多少美感呢?有人认为,弹琴就是单纯的手部运动,跟身体其他部位毫无关系,其实不然。所谓“演奏”,是“演”与“奏”的结合,“演”字在前。快乐时手舞足蹈,悲伤时懊丧流涕,这是人的天性使然。肢体表情是比有声语言更为原始的表达方式,也是最佳的表演手法。所以,每一个演奏者都必须善用肢体,让情感在到达手指的同时也贯穿全身,让演奏成为一种全身心的投入,让琴声感动自己,也感动他人。

演奏时,以刮奏为例,首先要讲究坐姿,只坐凳子的二分之一,重心完全落在脚上,保证上下贯通,下肢的力量可以传到上身;收腹挺胸,上半身挺拔;小腹与侧琴板保持20厘米以上的距离,可自查腰部是否能自由运动,演奏高音区时肘部是否依然保持适当的角度而不是只有依靠上身后倾才能自由动作。需注意,腰部可以随音乐向前、左、右三方自由运动,但要尽量避免后倾。后倾凸肚是极不美观的。刮奏时,小臂要始终与弦面保持10厘米以上的距离,肘部打开,上身随着上下行动作自然运动。当表现自然、美好的事物时,面部表情柔和,适当微笑,动作舒缓、松弛,避免采用超大幅度的动作。而当表现激烈的、恶劣的事物时,肢体要随之“激动”,不要怕夸张,腰部及大小臂共同运动。总之,根据不同的内容,要用相应的情绪来驾驭,“演”、“奏”结合,从心出发。

## 四、刮奏的具体运用环境

在实际演奏,尤其是重奏合奏运用时,刮奏是一种即兴的自由,常起到画龙点睛的效果。

与滑音一样,刮奏作为古筝中极具代表性、个性独特的技巧,也是乐曲中经常使用的手法。

那么,刮奏什么时候该用,是不是用得越多越好呢?在通常情况下,刮奏适宜在以下几种条件下

出现。

(一) 一个新乐段开始前做引起的连接性刮奏。

此类刮奏重在“引”字。多数情况下是上行音阶走向，适宜做渐强的四个八度全用的完满型刮奏。在时值上要注意在预示拍的最后一拍中进行，绝不可拖拍，以保证刮奏的最高峰值恰好在乐段第一拍的起音上，紧密接合。

(二) 两个乐段间承上启下式的刮奏。

此类刮奏既“承上”也“启下”，多在前乐段的半终止中出现，做弱起渐强、慢起渐快的回环刮奏，到乐段间歇时下落做渐弱渐慢的刮奏，最后走上行音阶缓缓落在下一乐段起音的前一个音上，以引起下段。

(三) 乐段结束时的收束性刮奏。

一般是回环式的双手刮奏，音量、速率视乐曲的强弱收势而定。在通常情况下，强收势乐曲做渐强，稍渐慢缓冲到全终止和弦上；弱收势乐曲做渐慢渐弱的刮奏，直到自然消失。

(四) 乐曲进行中的加花。

民乐推崇“死谱活奏”，而刮奏是非常好的自由加花手法，但是，刮奏不是任何地方都可以插，也不是使用得越多越好。在乐曲进行中，以下几种情况可加花：

(1) 乐句的开头常用装饰性刮奏引起。

(2) 平稳节奏的进行中，当出现连续的四分、八分音符平稳进行时，为避免单调呆板，可在其中适当穿插连接性刮奏加以中和。

(3) 右手大线条旋律进行中，当右手出现大段的，以摇指等线条性技巧为主的旋律时，左手可用上行、下行刮奏回环来增强律动感，丰富旋律结构。

(4) 长音进行中，当旋律线是一个超过两拍的长音时，可在旋律下添加刮奏加以装饰，以填充内容。

加花的具体运用千变万化，没有统一定论。只要出现得恰当，不破坏律动，不破句，有美感，演奏者大可根据自己的情绪自由地运用发挥，“从心而发”、“以美为重”是一切乐器演奏的宗旨。

## 结 论

任何一种技巧都是表达情感、表现内容的途径，它绝不会是单独存在着的个体。当然，刮奏也不例外。音乐本就是感性的、充满变数的东西，现代音乐更是崇尚自由，崇尚美，追求本真，追求天性。我们在刮奏的运用过程中，切不可照本宣科，武术的最高境界在于“有招似无招”，同样地，筝的技巧运用也要求“活”求“变”，要通过大量的练习和实践去把握，更要通过长期的思考去感受。“想”和“练”就像鸟儿的两个翅膀，少了哪一个，鸟儿也只不过是圈在栏里的家禽，只有翅膀茁壮、羽翼丰满，才能冲向更广阔的世界翱翔。

只要我们真心地热爱筝艺术，视其为食粮、为器官，“为爱而习，声由心发”，能做到这两点，即使理论不明，即使技巧稚拙，所出的琴声也能胜过天籁。将“心情”与“操琴”双馨合一，此情(琴)悦己更动人。

### 参考文献：

- [1] 上海筝会·中国古筝考级曲集 [G]·上海：上海音乐出版社，1996.
- [2] 阎黎雯·中国古筝名曲荟萃 [G]·上海：上海音乐出版社，2000.
- [3] 中国音乐词典 [M]·北京：人民音乐出版社，1993.
- [4] 张珊·一流九派 异趣同工 [J]·中国音乐，2001，(2) .
- [5] 叶栋·民族器乐的体裁题材与形式 [M]·北京：人民音乐出版社，1982.