



试论当代箏曲创作 对传统箏乐风格的继承与发展

陕西省艺校 薛 莲

古今中外任何一件乐器的存在，都是因其与其它乐器有不同之处。古箏做为古老的中国民族乐器能够从古至今保留下来，当然是因其具有特殊的音色、调式音阶、技法、乐曲等，更重要的则是能够体现乐器特色的箏曲。所以，我认为要想更好的发展箏乐，除了在乐器上作必要的改良外，更重要的是怎样创作出富有创新精神的箏曲以及如何更好的继承与发展古箏的不同风格流派。

古箏的传统曲目基本上是以地域的划分而形成不同的风格流派。可分为：河南箏派、山东箏派、潮州箏派、陕西箏派、浙江箏派、客家箏派以及内蒙古族雅托葛、朝鲜族嘎呀高（伽耶琴）。受地理环境、风俗习惯、语言等各方面的影响，各流派都有着各自鲜明的艺术特点。各地箏曲除了乐曲结构、调式各有不同外，主要区别在左手的颤、按、滑、揉等技法。高哲睿先生在其文中也指出：“以韵补声的不同运用，是各流派箏曲风格、韵味有所不同的秘密所在。”（高哲睿·略谈秦箏的以韵补声·秦箏，1994[02]）。同时还认为“箏的特点，在于其演奏中倚重的左手按音技巧的运用及由此产生的特有韵味。”“充分使用按抑取韵，显示箏的特点。”由此我们应看到，箏的特色体现在左手的按滑技法。那么，要使箏乐发展并使其在民族器乐曲中独树一帜，就必须在箏曲创作时注意发挥箏的特点，在继承传统的基础上有所创新，更好的发展箏乐。

一、五十年代的箏曲创作

建国后，老一代箏家一边收集、整理传统曲目，一边努

力创编新的箏曲。为箏的表现力及曲目的丰富做出了重大的贡献。同时也为新时期箏曲创作做了良好的铺垫。这一时期的箏曲主要由箏家创作。在继承传统箏曲风格的基础上，充分发挥箏家当地的音乐特点，运用当地民歌、戏曲音乐等方面素材，创作或改编了一批有鲜明地方风格的现代箏曲。

由赵玉斋先生采用山东民间曲调的旋律为素材加以发展、创作的《庆丰年》。这首乐曲以粗犷、豪放的旋律，明快、刚健的节奏、音调，描绘出农民们庆丰收的景象。作品在演奏技巧上彻底地使左手解放出来，使之与右手相互配合，左右手大、食、中指的演奏技巧有了很大的发展。在保持传统技艺的基础上，大大加强了箏曲在力度、厚度和旋律变化上的丰富性。乐曲引子运用双手撮弦交替弹奏和弦音，速度由慢到快，力度由弱到强，这种演奏技法，在传统曲目中是没有出现过的。虽然只是几组和弦，但它标志着古箏演奏新时代的开始。第一段的主题来自山东琴书的唱腔音调，乐句旋律优美抒情，具有浓郁的地方风格。作者在这段创作中，继承传统技法，把左手的按、颤、吟、揉、滑充分地表现出来，使乐曲平添了几分纯朴与自然。

这一时期还有一批具有河南箏曲风格的新作品问世。如：曹东扶先生创作的《闹元宵》。乐曲融汇了河南梆子、曲剧、越调以及民间吹打乐等音乐素材。在乐曲进行中，作者独创左手击弦，配合右手演奏，模拟出锣鼓的音响。这段锣鼓音乐的多次反复出现，构成了富于民间色彩的循环体结构。

此外，这一时期的主要作品还有《纺织忙》（刘天一曲），

《新春》、《工人赞》(赵玉斋曲)、《新开板》、《幸福渠》(任清芝曲)、《绣金匾》(周延甲改编)等。这些筝曲的创编者都是扎根于传统的民间歌曲、戏曲音乐,使具有浓郁乡土气息的音乐能够展现在器乐演奏上。乐曲能够独立表现音乐形象,使这些民间音乐具有了纯音乐的特点。作者们创作时,没有一成不变的继承,而是在此基础上加以新的音乐创作手法。不论是在乐曲的旋律、曲式结构,还是在演奏技法上都突破传统的模式,有所创新。尤其在筝演奏技法上,作了大胆的革新、创造,为下一时期的筝乐创作在各方面都奠定了良好的基础。

二、六十、七十年代的筝曲创作

这一时期的作品主要是由建国后艺术院校培养的古筝专业人员创作。主要创作的作品有:《春到拉萨》(史兆元曲)、《战台风》(王昌元曲)、《丰收锣鼓》(李祖基曲)、《钢水奔流》(周德明曲)、《幸福渠水到俺村》(沈立良、项斯华、范上斌曲)、《东海渔歌》(张燕曲)等。还有以各地民歌改编的筝曲,如:《洞庭新歌》(王昌元、溥琦璋编曲)、《草原英雄小姐妹》(刘起超、张燕编曲)等。作品从题材上看较单一,而且发挥筝特色的左手按滑音技法很少被使用,作品只是一种单纯的旋律音乐。

这一时期的筝曲以双手演奏居多。频繁使用各种演奏技法,使乐曲的创编给人以一种程式化的感觉,没有新意。如:左右手交替这一指法的运用,在这一时期的作品中大段大段地频繁使用,让人觉得每首乐曲都在炫耀技巧。没有根据乐曲实际情况去考虑,到底是技巧为乐曲内容服务,还是内容为技巧作陪衬。如:《战台风》中的点奏段、《钢水奔流》中的点奏段、《洞庭新歌》中的点奏段、《幸福渠水》中的点奏段等。

但任何事物都要一分为二去看。这一时期大量作品的出现为筝曲的积累与作品的丰富也做出了重要的贡献。尤其是技法的丰富。右手摇指的大量使用,表现歌唱性的旋律。以及在摇指基础上发展起来的扫摇、扣摇等技法。左手扫弦、琶音、刮奏、分解和弦伴奏的各种技法也都大量地使用在乐曲中。左右手配合的技法如:左右手交替也由撮撮撮撮,发展为一种系列的技法如:抹抹抹抹、撮撮撮撮、勾抹勾抹、扫抹抹抹等。简单的复调音乐写法也已运用。如:右手摇指、左手用和弦琶音,或加以其它复旋律伴奏。

三、八十年代以来的筝曲创作

受西方新潮音乐的影响,80年代起在中国也掀起了创作现代派的民族器乐作品热。在这股潮流影响下,也产生了一批具有少数民族音乐特点的筝曲:如《木卡姆散序与舞曲》(周吉、邵光琛、李攻曲)、《黔中赋》(徐晓琳曲)、《幻想曲》(王建民曲)、《溟山》(王中山曲)、《伊犁河畔》(成公亮曲)等。这些作品源于少数民族的民间音乐,每首作品都象是为我们展现出不同的优美景色及风土人情,充满了丰富的色彩和神秘的文化气息。

在这些作品的创作中,有很多专业作曲家的参与。他们能够认真地研究古筝的特点,把古筝的语言融入到创作中。使用专业的作曲技法,既继承了传统又拓展了筝曲创作模式。“敢于采用离传统颇远,而又能够被当代人接受的‘现代’的语言创作。”他们在创作时打破古筝传统五声音阶1、2、3、5、6的定弦,根据当地民间音乐特点定弦。与传统五声音阶定弦形成了鲜明对比,具有强烈的民族特点。如:《木卡姆散序与舞曲》的定弦,乐曲采用G调定弦,把音阶5、3、2、1、6变为5、4、2、1、7让人一听便知道它肯定是一首新疆乐曲。它第一段散序源于木卡姆“穹拉克曼”中的散板序唱,具有鲜明的民族风格。《黔中赋》的定弦则因音乐需要配以新的组合排列。乐曲D调定弦,把一弦音高降低一个大二度、五弦和十五弦升高小二度。《幻想曲》的定弦给人以一种神秘的色彩。乐曲D调定弦,把1、2、3、5、6变为1、 $\sharp 2$ 、3、5、 $\flat 6$ 。

除了在定弦上有所突破,还在技法上有所创新。为使音乐更加形象生动地表现出少数民族乐舞,创造性地使用了一些模仿打击乐或舞蹈场面的声响,很有新意。如:《黔中赋》中用左手压规定音域的琴码右侧弦,右手同时向上划弦。模仿竹筒碰撞、舞蹈的场面。《幻想曲》中的舞蹈场面也有特殊的形式来表现。作者创造性地使用了多种音色的敲击方式,分别运用左手击琴弦低音区,右手掌握叩击琴板,右手拍击琴板,左手拍击码左侧来表现欢快热闹的舞蹈场面。这些新技法的产生,极大地丰富了古筝的表现力。

八十年代以来,还有一大批非常优秀的作品问世。如:《井冈山上太阳红》、《打虎上山》、《望月》(赵曼琴曲)、《铁马吟》(赵登山曲)、《秦桑曲》、《姜女泪》(周延甲曲)、《香山射鼓》、《赚·梅花引》(曲云曲)、《三秦欢歌》、《五陵吟》、《源》(魏军曲)、《黄陵随想》(饶余燕曲)、《云裳诉》(周煜国曲)、《云岭音画》、《夜深沉》(王中山曲)等。其中陕西筝曲在此时占有重要的地位。《秦桑曲》、《香山射鼓》分获中央电视台“山城杯”民族器乐大赛创作一等奖和优秀奖。《姜女泪》被三届“文华奖”及“金钟奖”全国比赛定为规定曲目。《云裳诉》更是被定为第三届“金钟奖”青年专业组决赛必弹曲目之一。这些筝曲正是在“秦筝归秦”的学术思想指导下,陕西等人及当地作曲家依附陕西地方戏曲、长安鼓乐以及民歌等为素材创作的,具有鲜明的地方特色。正如周延甲先生所说:“如果一种音乐要保持下去,那么它必须依附于一种流派,在此其中吸收它的养份。陕西筝曲也是如此,它必须依附于秦腔、碗碗腔、眉户及陕西民间歌曲……”这些陕西筝曲深受全国乃至海外等人的喜爱,为陕西筝派的确立打下了坚实的基础。

创作筝曲是在继承传统风格的基础上发展,还是完全背离传统走自己的路?这对于今后古筝的发展有着重要的影响。古筝要保留下去,如前文所说,它必须保留它的特点。为筝乐的繁荣,让我们在今后的筝曲创作中“望今制奇,参古定法。”在继承中求创新,在传统中求发展。■