

文章编号: 1003- 9104(2002)03- 0107- 05

当代古筝艺术发展之轨迹

阎爱华

(南京艺术学院 江苏 南京 210000)

摘要 本文回顾了当代古筝艺术的发展历史,从乐器的改造、曲目的创新以及技巧的提高等诸多方面进行了梳理总结,并指出“洋为中用、古为今用”的方针是指导古筝艺术健康发展的根本保证。

关键词 古筝艺术 发展传承 创新

中图分类号 J632.32 **文献标识码** B

The Developing Orbit of the Performing Art of Zheng in the Present Age YAN Ai-hua

筝与琴都产生于两千年前,人们在其名字前都冠以“古”字。二者的发展轨迹却不同。琴很早就受到统治阶级的青睐。从许键编著的《琴史初编》可以看出,自先秦以来,从琴家、琴曲、琴诗、琴论到传承历史,都有记载。古筝则不然,虽也有文人论筝之作,但从整体看,筝始终是作为民间乐器流传至今的。

约在上世纪初,全国形成南北两大筝派的格局。北派有河南派与山东派,南派有浙派、潮州派与客家派。20世纪二三十年代,在北京传授筝乐的主要是河南派,流传于上海的主要是潮州派与浙派,流传于广州的主要是客家派。而筝乐发源地的陕西筝乐已经衰落。秦派筝乐的重新崛起在20世纪八十年代。

1919年,蔡元培首聘山东诸城派琴家王露到北京大学主教古琴、琵琶,是为中国现代高等音乐教育之开端。1948年郭维光(曹正)由琵琶家程午加推荐,进入南京中央音乐学院教授古筝。时仅半年,影响深远,开创了古筝艺术进入高等学府之先河。这时,刘天华的大弟子陈振铎在此执教二胡已多年了。

一、五十年代——古筝艺术为发展奠定基础

曹正曾谈到历史上“扬琴抑筝”、“重雅轻俗”的倾向。实际上,“雅俗”区别与社会地位的区别息息相关。琴人皆为“士”即封建社会的知识阶层,他们文化水平高,他们的音乐也就“雅”了。为广大群众所喜爱的筝乐就被称为“俗”了。艺术为广大群众所喜闻乐见,是中国共产党文艺政策的重要内容,古筝在新中国获得新生乃历史之必然。

早在建国前的东北鲁迅艺术学院时期,山东鱼台人张哲鸣就在此传授筝艺。曹正于1950年应聘到该校,在更名后的东北音乐专科学校(沈阳音乐学院前身)设立古筝专业。1953年经曹正举荐,山东赵玉斋到东北音专任教。此后全国高等音乐院校才相继设立古筝专业。1953年河南派曹东扶应音乐研究所之邀,赴京演奏录音,1954年到河南师专教授古筝。1955年中央音乐学院邀山东张为昭到校教授古筝。1956年再聘曹东扶执教。1956年浙江王巽之在上海音乐学院主持古筝教学。1956年潮州派苏文贤到沈阳音乐学院任教。1958年后受聘广州音专。1958年山东金灼南在南京艺术学院教授古筝,后来定聘山东艺术学院。1959年客家派筝人罗九香到天津音乐学院任教。1960年曹东扶去四川音乐学院执教。曹正于1964年从沈阳调入中国音乐学院任教。另有潮州派筝人郭鹰,山东派筝人高自成先后于1952年

1955年进入上海民族乐团总政歌舞团任专职古筝演员。郭鹰同时在上海、南京、北京、天津、沈阳、西安各音乐院校兼职教学。高自成于1957年调西安音乐学院任教。至此,古筝艺术已全方位地进入专业音乐行列。

民间筝人进入高校后,他们深感自身有待进一步提高。在这方面,赵玉斋是有代表性的,他以极大的毅力勤奋学习,将师傅口传的筝曲、擂琴曲两百余首整理成谱,同时学习音乐理论和西洋乐器。他学习钢琴的请求得到李劫夫校长的支持。他发现钢琴的演奏原理与古筝相似,试将钢琴的一些演奏技巧用于古筝演奏,将山东筝曲《老八板》改编成《四段锦》;在这首乐曲中采用了钢琴的和音方法,初试成功。他在《庆丰年》的创作中,又采用了左右手交替和多声部演奏手法。全国音协主席吕驥给予了高度评价。音乐评论家李凌在《人民日报》发表题为《古筝演奏革新者》的文章,认为《庆丰年》的诞生,结束了古筝单手演奏的历史,为古筝演奏艺术的发展,开辟了一个新的时代。后来,赵玉斋、曹正、高自成、韩廷贵等人都先后晋升为教授。

民间筝人没有“文人相轻”的习惯,高校的学术空气,促进了全国性的筝艺交流。各校或相互兼课,或相互借调,为筝艺热情奔走的曹正是个典型,几乎各地都有他的弟子。

1956年9月潮州派筝人苏文贤到沈阳音乐学院讲学,把南派筝艺带到北方。他与赵玉斋共同编辑有南北两派乐曲的筝曲集,由人民出版社出版。苏文贤向赵玉斋学习新的演奏技术,传为南北交流的佳话。

这一时期中,有几次重要的艺术活动,对古筝艺术的发展具有巨大的影响。

1、1956年第一届全国音乐周,出席人数达3500人。历时月余。在音乐周期间,赵玉斋演出了《庆丰年》,高自成改编的山东筝曲《高山流水》获创作演奏一等奖。曹正、曹东扶、罗九香、刘天一、苏文贤等都参加了演出。总政歌舞团到中南海献演,演出结束后,毛主席等中央领导接见演员。周总理握着高自成的手亲切地说:“中国的民族音乐内容很丰富,要做好继承发扬工作,要古为今用。”通过他们精湛的演奏,加深了人们对古筝的理解,对各高校纷纷设置古筝专业不无影响。

2、1960年2月,中国音协邀请山东派筝家赵玉斋、高自成,广东汉乐客家筝人罗九香,河南派筝家曹东扶等五人在中央音乐学院举行专场音乐会。吕驥邀请时在北京的音乐界知名人士观摩。演出后,由音乐史家杨荫浏主持座谈,大家一致认为:“真是一次古筝名家大会师。”中国音协将这次演出、座谈情况进行了报道,影响巨大。

3、1961年8月,在西安召开的高等音乐院校古筝教材会议,讨论了各校的古筝教材,交流了教学经验,进行了学术研究。会期15天。全国筝家大都到会。有广东音专的罗九香、苏文贤,沈阳音乐院的曹正、赵玉斋,四川音乐院的曹东扶,上海音乐院的王巽之,河南艺院的王省吾,西安音乐院的高自成、周延甲,山东艺术学院的金灼南因病未到会,送来教材。会议由曹正主持。会议对古筝教学的高中、初级教材进行了规范,对弹奏指法进行了审定,进行了演出交流活动。人们发现山东、河南两省地域相邻,民情相似,筝曲风格相近。后来,两派筝家联合编创了十首曲子,定名《鲁、豫大板套曲》。演奏时采用两台筝,一台奏山东乐曲,另一台奏河南乐曲。两台筝演奏的复调音乐,是一次成功的创新。可惜乐曲没有保留下来。

会议期间,上海音乐学院的王巽之带来古筝教程以及浙派筝曲与演奏技法,得到与会者的赞许。对于用五线谱记谱的做法,也得到了代表们的肯定。其后三十年,阎爱华编著的第一部《线谱古筝教程》问世。王巽之在教材建设、教学研究和实践、严谨的治学态度、高水平的教学质量等方面,起了示范作用。

老一辈的古筝艺术家,在党的文艺方针指引下,做了大量踏实的基本建设工作,为古筝艺术的大发展,奠定了坚实的基础。其成果在60年代以后逐步显现出来。

二、六十年代初——第一批高校培养的古筝人才走向社会

经过五十年代的耕耘,在六十年代前后,各高校古筝毕业生,先后走向社会,至“文革”前夕,各校培养出的古筝艺术专门人材约百余人。他们较全面地掌握了中外音乐文化,特别是他们综合各派筝艺的优点,形成了各自的风格。他们一部分到专业演出团体,一部分留校,一部分到群众文化团体。从此,古筝艺术在更高层次上返回民间。

“文革”是中国历史上一个特殊阶段。在这阶段中,高校停止招生,到处组织文艺宣传队,军队大招文艺兵,音乐上有一技之长的年轻人大多被吸收进去,在此导向下,孩子们的家长纷纷谋师求教,广大古筝弹奏者大都参与了传播筝艺。虽然多数专业演出团体停止业务活动,但还有些演奏家继续演出活动,不仅钢琴家殷承宗、二胡演奏家闵惠芬在公演,刚进入专业团体的古筝演奏家项斯华、张燕燕等也都在从事演奏活动,王昌元的《战台风》几乎天天广播。高校恢复招生是1973年开始的,活跃在城乡的文艺骨干,于是有机会进入高校。他们经过系统学习,80年代初相继登上音乐舞

台。如果把50年代从事筝艺的人作为第一代,60年代的高校毕业生中的筝人作为第二代,那么,80年代的高校毕业生就是第三代筝人。其中已有人获得硕士学位。

三 八十年代学筝人数迅速增多 九十年代古筝热潮逐步形成

第二代筝人,二十年后,已在影响一方。北京的邱大成、李婉芬,沈阳的尹其颖、阎俐,西安的周延甲,四川的何成育,广东的陈安华,武汉的丁伯荃,福建的焦金海,浙江的姜宝海、王刚强,南京的涂永梅,上海的何宝泉、孙文妍,以及专业演出团体中的潘妙兴、郭雪君、李贤德、王昌元、项斯华、范上娥、王莉、张燕燕、金振瑶等,都已成为各地古筝名家。

有人说,五十年代全国筝人不过千人,时过半个世纪,学筝人数已有几十万人。随着教育改革和向素质教育转变,学校中音乐课比重增强,对古筝的需求不断增大,传授筝艺的部门大量出现,高校及附中、附小,普遍增加了招生名额,培养了一批少年儿童,他们在各种比赛中获得优异成绩,群众性古筝普及教育蓬勃发展。1992年由上海东方古筝研究会创办的古筝考级活动,逐渐推广到了全国。确切的学筝人数很难统计,从每年考级人数连续成倍增长来看,学筝热潮令人振奋。

筝艺社团如雨后春笋,纷纷建立。1980年12月,由曹正倡议,首建“北京古筝研究会”,并亲任会长。还聘郭鹰、丁鸣任顾问,会员几乎遍及全国。90年代初,会员达百余人,其理事遍及海内外。1983年徐州复建1947年曹正在徐州创建的“彭城筝社”,后改名为“徐州古筝研究会”。沛县组建“大风筝社”。1988年西安由高自成、周延甲倡议,组建了“西安秦筝学会”。出版了学会会刊《秦筝》,对交流信息起了积极作用。自80年代中期至90年代,在豫、鲁、浙、粤等地相继建立了古筝研究学会。山东在筝乐之乡的邹城创建了“齐鲁古筝乐馆”,旨在从儿童开始培养古筝艺术接班人。随后,在山东音协指导下,成立了山东古筝研究会。在姜宝海、王刚强等人努力下,建立了杭州“武林筝社”及“武林筝研究室”。96年成立“浙江省古筝研究会”。河南由梁毅夫与曹东扶的女儿曹桂芬为核心,建立了“中州古筝学会”。广东以陈安华为首建立了“广东汉乐古筝会”。潮州、澄海地区成立了“澄海潮乐研究会”,于1993年专门举办了“澄海县93中国古筝、潮乐艺术节”,并出了会议专刊。在赵玉斋率领下建立的“东北地区、北国古筝学会”其实更早一些。并于1991年将开展群众性古筝学习活动见效好的朝阳市命名为“古筝名城”。还举行了“中国古筝艺术研讨会”。历史名城扬州市在古筝家张弓的努力下,成为了古筝艺术普及较早的地区,并有南方古筝之乡的美称。作为潮州派和浙派活动中心的上海,成立了“东方古筝研究会”;南京建立了“金陵古梅筝馆”和“南京少儿古筝协会”。湖北建立了“楚天筝会”。台湾以古筝前辈梁在平为会长建立了“台北古筝研究会”等等。对指导古筝普及活动发挥了积极作用。

在改革开放的二十余年间,对古筝艺术的发展有重大影响的几件事,应特别予以说明。

1、北京古筝研究会自1980年成立以来,在20余年中,对全国古筝艺术活动起了联络枢纽和指导中心的作用。全国各地古筝社团的组织活动都与他们的热情帮助相关。首倡古筝艺术“要从娃娃抓起”,对普及活动发挥了重要作用。1992年上海成立“东方古筝研究会”,名誉会长为上海音乐学院江明院长,会长为上海音乐学院何宝泉教授,会员基本上都是专业演奏家、教育家、理论家和作曲家,还有海外港台的古筝家。研究方向着重于提高,首届年会充分体现了这一点——研究了高校的四年制教学大纲,对筝曲创作及演奏技法进行了学术探讨;首次拟定古筝考级章程。实践证明,普及与提高是相互促进的。

2、扬州自1986至2000年连续举办四届“中国古筝学术交流会”,对一种民族乐器进行如此大规模、长时间的持续投入,为历史上所少有。第二届交流会还专门就“现代筝曲创作”进行了研讨,对新作品的不断涌现,起了促进作用。

3、1991年7月在辽宁朝阳市召开的“中国古筝家传统筝曲交流研究会”,出席三百多人,以“敬业乐群、敬老尊贤、尊师重艺、奖掖后昆”为指导思想,提出“茫茫九派流中国,天下筝人是一家”。给赵玉斋、高自成、台湾梁在平、马来西亚陈雷士等人颁发“荣誉证书”。对有成就的年轻人授予“表扬证书”。

4、1993年的“中国古筝、潮乐艺术研讨会”,全国筝界名家大都应邀出席。潮州、澄海是著名的侨乡,潮筝、潮乐在世界各地,特别是在东南亚流行很广。应邀出席的海外华侨及港台地区的筝人颇多,对扩大对外交流,把古筝推向世界有其特殊的作用。

全国各地乃至世界性古筝比赛评奖活动、考级活动等都对形成古筝热起了推动作用。

所有以上活动都是在党和政府的领导和关怀下,在中国音协的指导和文化部门密切合作下进行的。中国音协的老领导吕驥、孙慎,文化部老领导周巍峙,音协书记冯光钰等大都亲自到会指导,热情支持。

四 曲目创作与演奏技术的快速发展

在过去的两千多年中, 古筝演奏基本上是左手以润饰为主, 取音为辅, 右手以取音为主, 润饰为辅。演奏技术相对稳定。从新中国成立, 才进入了新的阶段。

筝人进入高校, 加速了筝人自身知识更新的进程。前述之赵玉斋《庆丰年》首开先河。王巽之在《将军令》一曲中, 创造了左手快四点的密集弹奏和右手长摇的手法, 将右手弹出之音, 从点发展成线。曹东扶《闹元宵》采用了大幅度的急速划弦, 连续性托、劈及密摇相结合的技法, 与左手豫派筝的滑音、大颤融汇贯通。

70年代, 出现了反映时代精神的作品, 《战台风》用左手拇、食指捻压弦, 右手摇指的抖、揉手法以及快速点弹与扫摇手法的结合, 使风声、雨声、劳动号子声此起彼伏连成一片, 进而使用刮奏手法从筝码右边转到筝码左边的无序音高上, 在协和与不协和的音响之间相互交替, 引起听众的强烈共鸣。《雪山春晓》在委婉动听的藏族音调中, 运用了右手长摇结合左手大琶音分解和弦的手法, 将冰雪融化, 万物复苏的自然景观与人民群众喜迎新春的崭新面貌展现了出来。表现龙梅、玉荣两位小英雄献的筝曲《草原英雄小姐妹》几乎汇集了以上所述各时期的古筝演奏技法, 如表现流水动感的双手连贯琶音; 左手按吟, 右手长摇的马头琴的歌唱; 左手的欢快节奏与右手活泼流畅的快四点旋律相结合; 运用扫摇、快四点、双手连抹等技法表现暴风雨的来临。

80年代的新作《侗族舞曲》《山丹丹开花红艳艳》《天京抒怀》《木卡姆散序与舞曲》《茉莉芬芳》等都对古筝的表现能力有所丰富。练习曲也在向科学化发展, 如《肖邦黑键练习曲》。快速演奏指法以及四指轮弹和以手腕为主的悬桩长摇法用于《井冈山太阳红》《打虎上山》中, 得到了令人振奋的效果。

90年代以来, 古筝创作迎来了百花争艳的春天。《黔中赋》的演奏以运用扎桩摇和悬桩摇的交替手法而成为亮点。加上左手轻压规定音区的琴码右侧弦, 右手同时向上划弦的手法, 栩栩如生地表现出木叶舞欢快、活泼富有节奏感的打击乐声和浓郁的民族风情。在这时期中, 作曲家们参与筝曲创作, 增强了创新力度, 他们突破传统五声性调式的局限, 吸收了日本琉球调式、都节调式的色彩, 借鉴了梅西安人工调式的经验, 自行设计了许多新的调式, 甚至创造了全新的“下方小三度加上方小二度”的调式色彩, 每个八度分为三个环节, 每个环节是一个大三度音程, 在每个环节上都可以演奏同主音大小调的调式。新的调式色彩和多调性连环叠置的定弦方法, 促进了演奏技法的变革。如《幻想曲》(王建民曲)、《箜篌引》(庄曜曲)、《溟山》(王中山曲)等。在这些筝曲的定弦中, 就为转调准备了条件。不同音区还采用不同音列, 使不同音区演奏不同的调式色彩成为可能, 既有对传统调式色彩的偏离, 又有对传统调式色彩的回归。音程的变化又为新的音乐语言的诞生创造了条件。在不断达到过去做不到的创作意向的同时, 人们逐步认识到, 新的调式色彩也有一定的局限性。

同时期内, 更多的还是用五声音阶定弦法创作的筝曲, 如《秦桑曲》《临安遗恨》《铁马吟》等等。《秦桑曲》把握住了陕西派古筝善抒情特点, 充分发挥了“碗碗腔”音乐缠绵细腻、委婉迷人的表现力。以密集的摇指奏出自由的引子, 在思念性的中板部分, 采用秦筝传统的左手大指和中指、名指交替按滑筝弦的手法, 恰到好处地奏出了带“徵调”的变徵和清角, 生动地体现了秦地风格。二拍子与三拍子的交替出现, 颇富咏叹性质, 如泣如诉, 亲切感人, 细腻而生动地揭示了怀念亲人的复杂心情。乐曲后半段的快板, 清晰利索, 激愤满怀, 一气呵成。结束部分, 左手连续上行琶音的五声音阶模进, 横跨三个八度的宽阔音域, 配合右手持续而清亮的高音摇指, 由慢而快, 弹奏起来有相当的难度, 大有“一声长在耳, 百恨重经心”之感。《香山射鼓》取材于与唐代大曲有渊源关系的西安古(鼓)乐, 以《柳青娘》为基调, 与《月儿高》《香山射鼓》等四首曲牌联缀而成, 描绘了幽静神秘的山谷, 高耸的庙宇, 虔诚的祈祷, 深情的低唱的音响画面。技法上保持了秦筝传统, 也吸收了潮州筝特有的“勾搭”技巧。在长音摇奏由ff的强度渐弱到ppp时, 作了一个短暂的休止, 似乎寻求“冰泉冷涩弦凝绝, 凝绝不通声暂歇”, “此时无声胜有声”的效果。此曲在快速的双手演奏中, 嘎然而止, 好像仿效“珠联千拍碎, 刀截一声终”的唐代复终止式。《临安遗恨》写的是岳飞被害这一千古遗恨, 以宏大的结构, 强烈的戏剧性冲突与细腻的音乐语言, 显示了古筝这一古老乐器的超常的表现力。在筝与钢琴的配合中, 通过悲愤与哀怨、激情与温柔、跌宕起伏的对比, 将顶天立地的英雄形象塑造得有血有肉、有情有义。对命运的悲叹, 对人生的领悟, 对奸臣的愤慨, 对戎马生涯的向往, 对亲人的思念, 对人民的鱼水之情, 这一切综合而成的崇高意境深深地净化着听众的灵魂。《铁马吟》一曲更多地运用了鲁派的传统技法, 风格刚健而含蓄内在, 丰富的内涵耐人寻味。

古筝重奏作品的增多, 说明人们注意到发挥古筝在群体中的表现力。古筝琵琶二重奏《大浪淘沙》《水乡高歌》《春江花月夜》; 古筝与高胡二重奏《渔舟唱晚》; 古筝高胡三重奏《丰收之歌》; 古筝二重奏《满江红》; 古筝与蝶式筝二重奏《春之海》; 古筝四重奏《采蘑菇的小姑娘》《步步高》; 筝合奏《丰收锣鼓》《瑶族舞曲》《伊犁河畔》《百花引》

《拔根芦柴花》等等,基本上都经受住了历史的考验。

建国以来的创作曲目,大体分属三个时期,50年代为第一时期,60-70年代为第二时期,80年代以后为第三时期。作者大体分属三种类型,一是老一辈古筝家,二是后来培养的古筝家,这两类作者的作品,传统性强,有创新,创新程度似有局限。第三类是专业作曲家,其作品最有创新力度,时代性强,也有传统韵味不足之嫌。2000年10月在北京举行的第一届“龙音杯”中国民族乐器(古筝)国际比赛后,北京《音乐周报》11月16日发表题为《筝韵新声,人才辈出》的述评:“近年来古筝演奏艺术的进步,尤其是技巧发展迅速,演奏人才辈出,新作品层出不穷。”“筝界的演奏技术,演奏技巧已进入全新阶段”;“技高一筹的青年专业组,大多数选择的是90年代至今,以快速为表现手段的新音乐风格的作品。这使得演奏新作品的选手成为快速技巧能力的比赛。”“当代筝曲的优美音色和个性特色,应该如何发展?筝曲的发展自50年代以来,一直走的是创新、发展的道路,而传统筝曲在传承与流派梳理方面的工作则较少。”文章确实切中肯綮。古筝艺术半个世纪以来取得了举世瞩目的成就,确实也该冷静地思考一些前进中产生的问题。

五 结束语

半个世纪的经验值得深思。成绩是巨大的。古筝艺术有了很大提高,“古筝‘不’古”是一大好事。古筝在为新时代服务,古老的艺术焕发了青春。古筝在提高指导下已相当普及。半个世纪来,前进步伐之大,超越过去二十个世纪。一批筝家走出国门,在美国、加拿大、澳大利亚、新加坡、挪威、阿联酋、日本、马来西亚、泰国等国,以及台湾省、香港、澳门特区等地都有相当数量的古筝演奏家和爱好者。我们完全可以说,古筝艺术已经立于世界之林。值得思考的是,是否“有所得,也有所失”?

“洋为中用,古为今用,百花齐放,推陈出新”的文艺方针是指导古筝艺术健康发展的根本保证。半个世纪以来古筝艺术的成就,就是在这一方针指导下取得的。成绩是全体筝人共同努力的结果,这是不争的事实。但是,新作品是推动古筝艺术进步的动力。正是新作品促进了演奏技术的发展。如果说,我们还有不能令人满意之处,那既不是迷失了方向,也不是少花了力气。我以为,主要在于,对于创作古筝新作品这一任务而言,我们先天不足,而时间还没容许我们弥补这一不足。如果说,老一辈古筝家缺乏世界音乐文化的素养,年青一代所缺乏的却正是老一代所擅长的。老一辈努力学习新东西,这正启示我们,新一代同样需要学习,以进一步完善知识结构,充实艺术生命的活力。

如果说“新创作不容许对于传统的偏离”。那就是说,其前提就是不许创新。这显然是不能接受的观点。创新必然是对于传统的偏离。如果说“新作品的作者不注意在传统基础上的创新”。那也不符合事实。新的作品分明在寻求向传统回归。我们的作者群明白,扬弃并不是丢掉而已,它包含着保留传统的精华,使之呈螺旋形上升的进步。传统必须发展,不发展的东西就要死亡,发展就不能不有所偏离。无偏离也就无发展。哲学上经常讨论谁是第一性的,谁是第二性的问题。究竟传统性与时代性二者,谁是第一性的呢?我以为,第一性的,起决定性作用的,应该是时代性,时代是物质的客观存在,应该是第一性的。考虑一切问题都应以此为出发点。毫无疑问,我们是为现代人民服务的。传统的韵味一定会有所失。一点不失,既不可能,也不应该。老腔老调的《将军令》不可能反映今天人民军队的精神面貌。“古为今用”绝不仅是聆听古曲而已。作品与时代同步是不容回避的要求。我们确实对传统掌握得还不够深透,还需要深入钻研。不仅如此,我们的音乐语言也还不够丰富。毛泽东主席在《反对党八股》中说过:“语言这东西,不是随便可以学得好,非下苦功不可。第一,要向人民群众学习语言。……第二,要从外国语言中吸收我们所需要的成份。……第三,我们还要学习古人语言中有生命的东西。”掌握音乐语言与掌握文学语言在原理上应该是一致的。如果说,“在广泛深入地学习古今中外文化成果的基础上,才能创造更新更美的文化。”这是一条规律。那么,只要我们坚持下苦功夫,向群众、向外国人、向古人学习音乐语言,古筝艺术一定能实现“凤凰涅槃”式的新生——它的古老躯体将在火焰中化为永恒的历史记忆,新的凤凰将在火焰中诞生。