

发展的 演奏技巧 脉络

●
阎林红

箏，作为中华民族一件古老的传统乐器，同古琴、琵琶一样拥有自己较为复杂的演奏技术系统，近百年来西方文化的冲击与渗透，中国社会巨大的动荡与变革也波及、影响到了这件古老的弹弦乐器。回首以往，两千年弹指一瞬间，在当代文化交流与社会变革的旋涡与浪涛声中，古筝艺术的面貌日新月异，发展迅猛异常，乐器形制不断改革，弦制、律制的多样变化、创作的持续发展、流派风格的分化与交融赋予箏艺术发展一个生机蓬勃的开放局面，大大地丰富了传统箏演奏的技术系统。然而，以往的古箏研究文献对演奏技巧及其发展虽有所论述，但还不够全面系统。为了推动演奏、创作、教学的进一步发展，本文试从古筝传统演奏技巧系统及其发展的角度，从技巧与地方风格、技巧与创作的关系等方面，对当代箏技巧系统的特点作些探讨，期待为箏演奏技巧的分析、运用与掌握提供参考。

地方风格与箏的演奏技巧

传统箏曲是在地方戏曲、说唱音乐和地方乐种的基础上发展起来的，受民间音乐的影响较深。从总体音乐风格来看，汉族箏曲与少数民族箏曲在旋律、音阶、调式方面很不相同，而在乐器构造、演奏手法等方面也有所差异。仅就汉族箏曲而言，其广泛地分布于我国南、北地区，一方面各地箏曲在旋律、音阶、调式及乐器、演奏手法上，有较一致的共同性；但另一方面，由于箏曲的地域性差异与

音乐环境的不同，使各地域的汉族箏曲带有显著的地方性特征。

箏的演奏技巧在不同民族、地区和不同的音乐背景影响下，随各地的音乐特点产生不同的运用，并形成独特的演奏手法。这些技巧的不同运用与特殊运用，既是突出地方风格的重要手段，也是区分各地箏曲的典型标志。箏演奏技巧共同性与差异性的运用，是形成传统箏曲民族风格、地方色彩的重要因素。

(一) 各地域箏曲中共同演奏技巧的不同运用

箏的演奏技巧在乐器条件、性能的制约下，形成了自己的演奏技术系统。传统箏曲在演奏上表现为右手弹弦、左手润饰的演奏特点。右手的勾、托、抹、撮、花和左手的按、滑、颤等，既是传统箏曲的基本指法又是各地域箏曲中不可缺少的共同性演奏技巧。在音乐实践中，这些共同技巧在不同的音乐语言及演奏上轻、重、缓、急的不同运用，使旋律发生微妙的变化，在很大程度上影响到乐曲地方风格的差异。另一方面，传统箏曲的地方性因素，所带来的旋律、节奏、节拍等差异，使箏的演奏技巧运用也相应形成一定的范围。即便是演奏同一首《八板曲》，各地也有不同的技巧处理。下面从山东、河南、江浙、客家、潮州箏曲中具有共性的演奏技巧，花音的不同运用和同一旋律、同一曲体的《八板曲》不同处理，来看各地域箏曲演奏技巧运用特点。

各地域箏曲中对花音演奏技巧的处理有不同特

点。山东筝曲中花音是出现最频繁、演奏最富特色的一种技巧。花音演奏的音型长短不一，在节拍上强、弱拍均可运用，但较为常见的是出现在强拍，并带有音头。有些乐曲频繁地使用花音演奏，速度

较快、力度较重，使旋律装饰得流畅、华丽，花音是山东筝曲中旋律的一个重要组成部分。

〔例1〕 山东筝曲《四段锦》之四“普天同庆”旋律片段：



河南筝曲中的花音常出现在弱拍，音符较密集、色彩较厚重，在旋律中起连接乐句的作用。

〔例2〕 河南筝曲《和番》旋律片段：



江浙筝曲中的花音也常出现在弱拍，花音演奏音型较短、应用也较普遍，演奏时力度较轻，突出

旋律柔和、轻巧的艺术特点。

〔例3〕 江浙筝曲《三十三板》旋律片段：



客家筝曲中的花音多从弱拍开始，花音演奏的音型较短，有时只有一两个音（很少使用长花音），常是一带而过，力度较轻、若有若无的装饰性短花

音，表现出古朴淡雅的情趣。

〔例4〕 客家筝曲《蕉窗夜雨》旋律片段：

潮州筝曲中的花音使用颇为频繁，音型一般由



三、四个音组成，花音的应用使旋律丰满流畅，配合按颤技巧的应用，地方色彩比较浓烈。

点，其不同的处理与运用，也是地域性筝曲风格色彩的重要标志之一。下面再以各地域演奏同一“八板体”乐曲为例。

〔例5〕 潮州筝曲《寒鸦戏水》旋律片段：

花音技巧不仅反映出筝曲演奏本身的个性与特

(见下页)



山东筝曲《大八板》原系山东琴书前奏曲。乐曲活泼华丽、铿锵有力，采用八度大撮技巧加强力度，该特性技巧贯穿全曲，并配以左手快速按滑音和强、弱拍的花音技巧，以及乐句中间小关节托擘技巧的灵活运用，装饰烘托乐曲热情欢快的气氛。

河南筝曲《天下大同》(又名《河南八板》)，原系流传于遂平地区的板头曲。音乐风格遒劲、古朴、端庄。乐曲开始部分以粗犷的大关节托擘，配以左手按滑，加上八度勾搭技法，表现出浓烈的地方色彩。

客家筝曲《薰风曲》(原名《大八板》)，属六十八板“大调”乐曲，作品以慢板 $\frac{4}{4}$ 拍开始，逐渐过渡到 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 拍，以形成板式上的变化来体现乐曲的内涵，它的滑音运用含蓄而凝重，透露出古朴、肃穆的风格。

潮州筝曲《锦上添花》(又名《八板曲》)，在音乐风格上具有优美流畅、典雅隽秀的气质。乐曲以华丽装饰性花音技巧的频繁使用，左手委婉、细腻的按滑音，使“八板”筝曲富于南国色彩。

〔例6〕各地域《八板》筝曲旋律片段对比：

a. 八板 a' (原曲) 《弦索备考》

大八板 山东民间乐曲 赵玉斋订谱

天下大同 河南民间乐曲 曹正订谱

慢板 $\text{♩} = 54$ 薰风曲 客家筝曲 罗七香传谱

行板 $\text{♩} = 66$ 锦上添花 潮州筝曲 项斯华演奏谱

《八板》箏曲源于我国传统的器乐曲牌《老八板》。《老八板》流传于全国各地，被当地民间音乐所吸收，并衍变出风格迥异的箏曲。它们在结构上虽然都采用了“六十八板体”形式，但由于板式、速度、旋律特别是演奏技巧等方面的不同运用，造成箏曲风格上的差异，使它们带有浓郁的地方性色彩。此外，蒙古(Yatuga)箏曲和伽倻(Jiayeqin)琴曲，在演奏手法上与汉族箏曲有较多相似之处，由于乐器构造、音位排列和旋律、调式等方面的差异，本文暂不作比较。

(二)各地域箏曲中的特殊演奏技巧

传统箏曲的地方性差异，使各地箏曲风貌迥异，在这各具特色的音乐中，除各地域箏曲中共同演奏技巧的不同运用外，还产生一些与当地音乐特征相适应的特殊技巧表现手段，这些带有地方性特征的技巧，既丰富了箏曲自身的个性，又突出了本地域地方性、色彩性的演奏风格特点。

在山东箏曲的演奏技法中，右手大指技巧最为突出。乐曲的旋律主要用大指奏出，如密摇技巧，运用小关节作灵活托、擘形成细密的摇指，这种技法可体现山东箏曲音调华丽明快的风格特点。

小关节密摇常见音型：

(1)十六分音符：



如《大八板》、《凤翔歌》、《莺啭黄鹂》等。

(2)同音反复：



如《四段锦》、《天下大同》、《凤翔歌》等。



客家箏曲旋律古朴优美，既保留了中州古调古朴清秀的个性，又带有当地民间音乐影响的痕迹，在风格上形成了独特的风貌。在调式上，有软线、硬线之分，来揭示乐曲的不同情绪，演奏上以速度变化、音色对比和音高的高低翻变，来造成对比。

密摇，在山东箏曲中有较长时值的托、擘摇指，也有化整为零的短时值运用，这种以小关节运动的指法，成为山东箏曲的独家技巧。山东箏派代表之一，赵玉斋先生对这一技法的演奏尤为出色。

河南箏曲技法以游摇技巧最富有特色。在演奏节奏较为缓慢，带有感伤情绪的箏曲时，游摇技法善于揭示内心的复杂情感，它以音色、力度、音高和颤音幅度的变化，来表现音乐的内涵。大关节托、擘摇指，粗犷、奔放，游摇则以速度缓慢，并配以左手按颤，成为河南箏曲的典型技巧。

游摇常见音型：



该技巧常在一根弦上弹奏，作二、三度的变化。

江浙箏曲以清弹为主，最有特点的演奏技巧是右手快四点指法，它以大、食、中指交替弹奏，成为江浙箏曲的典型技巧。在演奏中，突出地使用食指，在弹奏同度音型时，则以手指交替弹奏为主，成为区别于北方箏曲的大指弹奏的技法。

快四点常见音型：



这种音型的处理弹奏起来轻巧、细致，颗粒性很强，有珠落玉盘之感。

潮州箏曲在风格韵味上独树一帜。在轻、重三六和活五等多种调式变化中，应运而生的双按技巧，成为潮州箏曲的典型技巧。双按富于调式色彩的变化并丰富了左手按滑技法，并可使旋律进行更加自如、流畅，旋律色彩更加丰富。如《闺怨》、《晓扬州》中的三度、四度双按技巧运用。

〔例7〕

在技法上，运指有一定的特点、规律，常以八度大撮或中指先勾来起板，突出强拍。技法中，很少有摇指，在奏同音时，常以八度轮奏交替弹奏，并富于它音色上的变化。如长时值音符奏法：



综上所述, 箏的演奏技巧在乐器条件、性能的制约下, 在一定的音乐、文化背景影响下, 形成了自己的体系与特点。即使是箏普遍应用的共同性演奏技巧, 也产生了各地不同的安排与运用, 而不同区域个性化的音乐语言发展派生出了具有地方个性的特殊演奏技巧。而这些共同性演奏技巧的不同运用与地方性箏曲特殊性演奏技巧的巧妙结合, 正是构成各地箏曲地方风格性、色彩性的重要手段之一。

时代风格与箏的演奏技巧

如果以娄树华先生三十年代编创的《渔舟唱晚》为当代箏曲编创的起点, 箏曲创作风格与技巧的发展大致可划分为三个阶段。第一阶段以民间古筝演奏家为箏曲创作主体; 第二阶段以新一代专业古筝演奏家为箏曲创作主体; 第三阶段以专业作曲家为箏曲创作主体。这三个阶段的箏曲从题材、体裁、音乐语言、风格特征到箏曲技巧的运用与创新, 都显示出各自不同的取向。

(一) 民间古筝演奏家对箏曲演奏技巧的创新

本世纪初, 箏曲以其浓郁的民族性与地方性特点在全国各地传播、发展。三十年代起, 开始有个

别箏家对箏曲进行编创尝试, 最突出的是娄树华(1907—1952)编创的《渔舟唱晚》。这首作品根据传统“八板体”旋律发展而成。乐曲对箏的慢板吟揉技巧与快板模进音型方面, 进行了出色的创新与发展。在仅有两个八度的十三弦箏上, 充分运用了古箏按、弹技巧与声韵效果, 突破了地方风格的界限, 成为古筝演奏史上一首划时代的优秀作品。

继《渔舟唱晚》之后, 箏曲创作在五十年代涌现了一批表现新社会题材的优秀作品。如《庆丰年》(赵玉斋曲, 1955年)、《纺织忙》(刘天一曲, 1955年)、《闹元宵》(曹东扶编曲, 1956年)、《幸福渠》(任清芝曲, 1958年)等, 这些多出自于民间古筝演奏家之手的作品, 在新时代的影响下, 根据各流派的演奏特点与基础, 无论在演奏手法上或曲式结构等方面, 均进行了大胆的探索与突破。其中, 以赵玉斋的《庆丰年》被誉为“开五十年代之先河”(脚注1)的作品。

《庆丰年》主要由山东琴书的唱腔音调和八板旋律两部分构成。引子运用双手交替弹奏和弦音, 由慢到快、由弱到强造成一种热烈、欢腾、喜庆丰收的场面。

〔例8〕《庆丰年》引子:



这首作品在演奏上, 突出表现在双手共同演奏的运用和模拟“鼓声”(用右手弹弦、左手点柱)的新技巧尝试, 创造出一种新的音色效果, 使左手的演奏尽可能解放出来, 这种富有创造性的表现手法, 对当时箏曲产生很大影响。

古筝演奏的双手配合技巧, 在五十年代是一个探索、发展阶段。在传统箏演奏的技术范畴里, 左手运用是以控制音高变化为其主要职能, 它一方面

也是体现古筝特点的一个重要凭借。但左手弹拨并非在五十年代才出现。据山东抄本箏曲《山鸣谷应》所标注的指法来看, 早在清末民初箏就有左手弹弦的技术。从蒋荫椿先生所传的《将军令》一谱来看, 二十年代浙江箏曲谱也有左手提弦技法。五十年代赵玉斋创作的《庆丰年》在继承传统的基础上, 借鉴

(注1) 转引自侯涛:《论我国当代箏曲的发展》, 中央音乐学院1987年油印本。

了钢琴双手演奏技巧，从和弦音、琶音、刮奏等手法配合传统筝曲八度大撮、颤音技巧，成功地表现出新中国农村丰收时喜庆欢乐场景。

《庆丰年》的出现，是对古筝传统的单手演奏技巧以及传统固定曲式结构的突破，对筝曲创作产生了一定的影响。从此，筝的双手弹拨演奏形式的筝曲陆续问世，对传统技巧的创新、提高和借鉴民族、西洋乐器演奏技巧等方面作了许多尝试。如河南筝曲风格的《幸福渠》，作者从花音、刮奏技巧上进行大胆突破。在传统的“正板花”、“板前花”和“句头加花”的固定板式和节拍给予发展，突破固定模式，为了乐曲表现的需要使刮奏技法扩展到码子左面的无秩序音高上进行演奏，使音响产生不协和的效果，加强乐曲的气氛。

江浙筝派奠基人之一王巽之先生，在提高和扩展江浙筝曲演奏技法上作了卓有成效的研究和探索。在浙派典型技巧快速强四点的基础上，又创造了扫摇技巧，并在《林冲夜奔》(1963年与陆修棠合作)中，成功地运用了大段长摇和短摇、扫摇等技术，准确地表达了乐曲的内容。

另一河南筝派代表曹东扶先生，在他创编的《闹元宵》中，吸取河南民间吹打的音调和一些地方剧种，如豫剧、曲剧、越剧的音乐素材进行加工。在技巧上，创用左手击弦模拟锣声，来描绘欢乐的元宵佳节场景。

这一时期的筝曲创作尽管以突破流派风格与技巧的《渔舟唱晚》为起点，又出现过专业作曲家所作的《春天来了》(第三时期将予讨论)，但其创作主流仍以传统流派风格与技巧继承发展为主，创作主体以隶属地方流派的民间演奏家为主。

这些具有深厚民间音乐功底的音乐家，在原流派的基础上进行创作，其作品音乐风格在题材、体裁、音乐语言方面，既有鲜明的时代气息，又有明显的地方特征，他们的创作、加工大多在传统曲牌基础上进行，演奏上用双手配合以强调低音与节奏，奠定了筝双手弹奏进一步发展的基础。同时，在借鉴西洋乐器演奏技法以及模拟民间乐器音响效果方面也有所出新。

(二)专业古筝演奏家对筝曲演奏技巧的创新

六十年代初，在“上海之春”音乐会上，我国新

一代古筝人才初露头角。他们在接受音乐院校的全面训练后很快脱颖而出。这批以女性占较多比例的青年演奏家，集演奏、创作、教学于一身，成为七、八十年代古筝事业的骨干力量。

他们创作的作品主要有《战台风》(王昌元曲，1965年)、《丰收锣鼓》(李祖基曲，1972年)、《红旗渠水到俺村》(沈立良、项斯华、范上娥曲，1974年)、《清江放排》(陈国权、丁伯苓曲，1975年)、《东海渔歌》(张燕曲，1975年)、《雪山春晓》(范上娥、格桑达吉曲，1981年)、《秦桑曲》(周延甲曲，1980年)、《香山射鼓》(曲云曲，1982年)等。

这批专业演奏家在借鉴、吸收民族与西洋乐器演奏技巧、作曲技法等方面有突出的成绩，并在他们的作品中给予体现和创新。首先是王昌元的《战台风》，乐曲表现了码头工人紧张、愉快的劳动场面，以及与大自然狂风搏斗的情景。该作品在传统技法的基础上进行了充分的发挥。如摇指的使用，不仅配合左手发展应用了长摇、短摇、扫摇，并创用了扣摇演奏技巧(即右手摇指，左手大、食指捏弦，左右方向抖动，模拟台风效果)。又如轮抹、正反向刮奏等演奏技巧，则根据乐曲的内容与情绪进行大胆发挥。这首乐曲在曲式上、技巧上的创新，对以后的筝曲创作产生很大的影响。如《东海渔歌》的创作应用了两个八度的单手长琶音弹法和表现海浪波浪所用的刮奏加滑音的奏法。《清江放排》中创用了手掌压弦以及其它作品借鉴琵琶、古琴的演奏手法等。

传统技巧的继承与创新，对西洋乐器演奏技巧的借鉴，经过长期的探索和大量实践，使古筝演奏技巧得到质的飞跃。1986年赵曼琴在“全国古筝学术交流会”上，推出他多年来摸索、探讨、创新的“快速指序技巧”，并在他创作和改编的两首乐曲《井冈山太阳红》、《打虎上山》中进行实践。这种指序技法，主要表现在对传统习惯演奏方法的改变和启用无名指弹奏，赵曼琴根据物理学中有关对称、惯性的理论，创新发展了“对称弹奏法”与“惯性弹奏法”，解决了古筝演奏的速度问题，博得同行一致好评。

〔例9〕《井冈山上太阳红》旋律片段：



七十年代还有一些根据民歌改编的乐曲，这些富有民歌风色彩的作品，在借鉴新技法方面较好地发挥了筝的特色，曾给人留下深刻的印象。如《浏阳河》(张燕改编，1974年)、《洞庭新歌》(王昌元、浦璋璋改编，1973年)、《山丹丹开花红艳艳》(焦金海改编，1972年)等作品。《浏阳河》一曲结构短小，却充分地展现与发挥了筝的乐器性能。慢板部分注重筝的音韵特点，通过按滑音技巧的使用，表现出筝的特色。快板部分，采用双手弹奏的形式，使旋律与和声节奏式进行配合；过渡段则大幅度地吸收竖琴的琶音技法，运用隐伏线条的作曲手法，突出旋律声部、加强伴奏织体，双手演奏融为一体。此曲从音韵、伴奏、复调等手法的运用，体现了筝的性能与特色，乐曲编创手法简洁而成功。

这时期还有个别演奏家创作、改编一些能反映演奏者本人个性风格特点的作品。如焦金海及其作品《苗岭的早晨》、《山丹丹开花红艳艳》、《欢欣的节奏》等，在筝的音韵表现方面较有特色。《苗岭的早晨》是根据口笛曲移植、改编而成的。在筝上采用特制的铜质工具，辅助演奏，模拟鸟鸣声，手法新颖、别致。

还有部分作品是在传统风格基础上加以创新的。如《丰收锣鼓》、《包楞调》、《秦桑曲》、《香山射鼓》等，这些作品既有传统筝曲风格的痕迹，又有时代的特征，成为当代筝曲的佳作。《香山射鼓》是八十年代“寻根热”中产生的一首作品。乐曲吸取西安鼓乐的音调特点，运用传统《柳青娘》、《月儿高》、《香山射鼓》和《札子》四首曲牌联缀、发展而成。此曲注重对音韵方面的挖掘，同时也沿用双手配合技法，是一首在新的演奏高度上，重新审视传统风格的继承与创新的一首优秀筝曲。

第二时期以专业院校培养出来的新一代古筝演奏家为筝曲创作，演奏技巧创新的主体。他们在全面掌握传统各流派筝曲技法的同时，又对民族、西洋乐器的演奏技法进行借鉴，把传统单线旋律音韵

特点与当代和声、复调多声思维融合一起，在双手演奏技法上得以重大发展与完善。这一时期古筝演奏技巧的运用，在以综合流派技巧的基础上，大力借鉴与拓展新的技法，形成较为统一、规范的新的演奏技巧系统。

(三)专业作曲家对筝曲演奏技巧的发展

五十年代以来，筝的演奏艺术发展很快，其演奏已具有广泛的群众基础。奏曲创作也逐步引起专业作曲家的关注。1956年雷雨声创作的筝与高胡三重奏《春天来了》，为专业作曲家较早参与筝曲创作的先例之一。该作品在重奏乐器的组合与演奏技法等方面，作了大胆的探索与创新，并于1957年获“世界青年联欢节”金奖。

乐曲《春天来了》源于福建民歌《采茶灯》的音调。作者运用两架改革后加宽音域的筝分别演奏高、低音声部，使旋律与伴奏织体相互衬托。在演奏上，立足于传统按、滑音等技法，并采用一系列新的技术手段，如和弦、刮奏等，首创双手食指交替演奏的“轮抹”技法。新颖的演奏与乐器组合，对以后的筝曲创作和演奏产生了积极的推动作用。此曲对古筝分声部演奏产生了积极的推动作用。此曲对古筝分声部演奏方面的探索，至今仍有一定的启迪意义。

传统筝的五声音阶排列定弦，在转调变音方面要靠临时移动音柱或靠左手按弦实现，演奏调性复杂的乐曲十分不便，一定程度上影响古筝艺术的发展。转调问题受到筝界专家们的重视，从五十年代起先后出现了一些便于筝转调的改革方案，如品式筝、张力筝、截弦筝和蝶式筝等。八十年代，由上海音乐学院何宝泉设计的蝶式筝，以十二平均律排列，较好地解决了筝的转调问题。蝶式筝形制不同于传统筝，形状像一只张开的蝴蝶，它以音位排列变化，为主要转调手法，不用按弦移柱则可演奏调性复杂的作品。它的音色与音量可以和民族乐队或西洋管弦乐队相结合，使筝的音乐表现、演奏技巧

运用都有很大提高。

乐器的革新与演奏艺术自身的完善，为古筝创作提供了物质条件。八十年代，涌现了一批由专业作曲家创作的筝曲，他们的作品手法新颖、体裁多样，具有强烈的时代气息。较成功的作品有独奏曲《山魅》、《黔中赋》（徐晓林曲）、《采莲曲》（王志伟曲）、《表情素描》（阎惠昌曲）等；重奏曲《南乡子》（谭盾曲）、《印象》（刘铮曲）、《空谷流水》（周龙曲）等；筝与个别乐器、乐队合奏的乐曲《弦索》（吴爱国曲）、《三透》、《新月》（叶小钢曲）等；协奏曲《汨

罗江幻想曲》（李焕之曲）、《双箏回旋协奏曲》（王树曲）、《梁山伯与祝英台》（何占豪改编）和《骊宫怨》（饶余燕曲）等。

时代的变革、社会的发展以及各种文化思潮的影响，促使人们审美意识和审美情趣的变化。开发新的音响、新的体裁以及新的演奏技巧，成为八十年代筝曲作品的主要特点。

首先，在箏的音位排列上，打破了汉族传统箏单一的五声音阶排列方法。如独奏曲《山魅》的音位排列：



重奏曲《南乡子》的音位排列：



协奏曲《骊宫怨》的音位排列：



这些作品的音位排列无固定模式，而是从作品的内容出发进行选择。音位的自由编排，一改传统的习惯听觉，使得音响色彩更加丰富，并可产生多调性重叠的效果，为创作思维的解放创造了一定的物质条件。音位的改变，在演奏上打破了传统习惯的演奏方式，加大了技术上的难度，为演奏者提出了新的要求。

其次，在技巧方面，作曲家不仅注重传统花音、按颤音等技巧的继承，同时也拓宽了对其它弹拨乐器，如古琴的按、泛音和琵琶的扫弦等技法的借鉴。由于部分作品选取古琴曲、琵琶曲和箏篪曲等素材，因此在演奏上或多或少地受其风格的影响。如取材于古琴曲《离骚》、《梅花三弄》的协奏曲《汨罗江幻想

曲》和《暗香》（罗忠镕曲），在泛音技巧、音韵表达等方面，结合箏的特点有所吸收和发展。有些作品则使用了非常规的演奏方法，如敲击琴弦、琴板来寻求新的音色、音响效果。如《南乡子》、《幻想曲》（王建民曲）等作品。

在音响方面，从音律角度进行拓展和尝试的作品是《双箏回旋协奏曲》，作者启用两架不同定弦的箏（即五声和七声音阶），并由一位演奏者进行演奏。作者从乐器配置、音位编排和作曲手法等方面，来寻求箏在音响、调性方面的突破。如下例箏“华彩乐段”的多种调性重叠。

〔例10〕《双箏回旋协奏曲》旋律片段：



此曲从不同调性,不同调式和“节奏对位”方面,来表现紧张、激烈的狩猎生活。在演奏方面无疑是加大了技术上的难度,对演奏者来说则有更高的要求。

在乐器组合方面,这一时期作品形式比较多样,而且不拘一格。如箏与箫、箏与胡琴、箏与各种弹拨乐器组合等等。箏与大型乐队协奏是八十年代的新尝试,它标志着古筝演奏艺术发展的一个新的阶段。较早进入这一领域的是1980年李焕之创作的《汨罗江幻想曲》,随后出现了《孔雀东南飞》(何占豪曲)、《骊宫怨》等箏与民族乐队、交响乐队协奏的

佳作。

这些作品在表现民族特色、吸收新的作曲手法等方面,作了进一步的深入探索,取得较好效果。尤其是对箏的音韵与双手演奏等技巧的发挥,得到充分的体现。民族管弦乐队协奏的《孔雀东南飞》,采用蝶式箏演奏。作者对箏的性能及演奏手法有较深入的研究,因此在技巧运用上十分自然、丰富。如传统技巧按滑音、快四点、大撮、小撮等,尤其是对河南箏派的重颤音技法的使用,作者捕捉到这一富有特色的音乐语言,糅进此曲,感人致深。

〔例11〕《孔雀东南飞》旋律片段:



此曲原作为箏箫协奏曲,作者对此重新编创后,注重箏的特色与性能,其中大量地使用了琶音、分解和弦以及刮奏、扫、摇等技巧,由于乐器转调自由,使演奏技巧便于发挥。该作品在古筝演奏技巧的继承、发展方面运用较为出色。

在对西洋器乐曲织体写法的借鉴方面,也使演

奏上出现了新的演奏手法。在《骊宫怨》中,由于作者借鉴了钢琴曲织体的写法,使双手演奏技术难度加大。如双声部的复杂节奏、四对二、四对三的音型以及多层音型的进行等,提高了双手配合技巧的难度与强度。

〔例12〕《骊宫怨》旋律片段:



协奏曲形式的运用,从演奏、创作方面便于演奏者、作曲者的技术发挥和艺术表现,也带来题材的扩展与深化。

尽管专业作曲家参与箏曲创作应追溯到五十年代的《春天来了》,但专业作曲家成为古筝创作主体却是起始于八十年代。他们在箏曲体裁、音调、音

响和音色等方面的创造性运用,促进了箏演奏技巧的迅速发展。在大型体裁的运用方面,使箏的技巧与音乐表现得到充分的发挥和提高。在继承民族传统与接受新的创作方法方面,专业作曲家进行了更深入、更专业化的探索,使古箏艺术以新的姿态展现出时代的气质与风貌。从作曲技法方面来看,《山魅》、《南乡子》等作品较多地吸收了现代派某些作曲技法;而《汨罗江幻想曲》、《孔雀东南飞》等作品则更多地倾向于对传统创作手法的继承和发展。八十年代的箏曲是多种风格并存的时期,在共同的社会文化环境中,各种风格取向的不同显然主要取决于作曲家本身的音乐背景,取决于他们的作曲技术与箏演奏技术的掌握状况。这些风格各异的作品不仅在题材、体裁、音乐语言等方面,显示出不同的自我价值取向,而且也显示出不同技巧内容的强调。

从当代箏的创作、演奏发展过程中可以看到,民间古箏演奏家的创作箏曲,双手演奏在当时处于探索发展之中,左手运用只是加强低音,起强化节奏的效果,作品结构是在地方音乐曲牌的基础上发展而成,演奏手法有较强的地方性特征。在第二阶段,专业古箏演奏的作品中,双手演奏技巧有新的突破发展,支声复调逐渐加强,使箏曲织体、结构开始丰富。由于演奏者受创作思维的局限,虽然乐器性能掌握较好,但技巧使用常有堆砌现象和表现手法趋向单一、公式化。尤其是个别技巧运用分寸失当,使部分作品缺少深度、高度。第三阶段,专业作曲家的介入,对体裁开拓与创作思维的开阔,赋予箏曲创作新的生机。但能全面反映演奏者技术水平、个性特色的作品还较少见,尤其是与当今演奏技巧同步发展、富有箏特色的作品仍然欠缺。因此,保持中国弹拨乐单音润饰技法的丰富,同时又求得平均律西方乐器音调组合演奏的便利,仍是古箏创作、乐改努力的方向,也是古箏演奏技巧系统继续发展的方向。

结 语

箏属弦鸣类乐器(据萨克斯分类法),卧弹、曲面发音板上—弦—柱、多弦并置,五声音阶定弦。箏的形制特点决定了其演奏上的个性,即演奏单音、和音、琶音、花音的便利及丰富的左手按颤,构成其箏曲旋律音韵多变的这一特点。

传统箏曲的演奏技巧,在各地发展中,受制于当地音乐语言与文化特点,各地共通的某些演奏技巧也出现了地域性的不同处理,并进一步产生与发展了各地箏曲的独特演奏技巧,形成各地箏曲鲜明的地方性特征。

新一代古箏专业人才的出现,结束了传统箏演奏技巧的地方性分割局面。他们在新时代气息呼唤下,在中、西文化的交融浪涛里,在传统音乐文化继承和西方乐器的某些演奏特点及作曲技法的借鉴中,丰富发展了箏演奏技巧。八十年代箏演奏技巧探索呈现多元化局面,演奏家着力于对传统流派技巧的深入挖掘,或致力于综合技巧的合理化发展。而作曲家则不断打破传统已有的演奏模式,推动了演奏技术向前发展。就像古箏形制、弦制、律制的改革运用,至今仍处于多样化并存探索的局面,古箏技巧系统的发展也处于开放发展之中,向古琴、琵琶、扬琴、竖琴、钢琴等弹、击类弦鸣乐器演奏技巧的借鉴学习至今仍未结束。箏曲音韵的开发、弦法、调式的新组合与箏群分声部重奏等领域的发展,仍是创作大有可为之地,多种体裁、多种风格并存与发展将成为今后创作发展的趋向。

回顾一部人类乐器史,箏同族类乐器中,那流行上千年的国乐古瑟和西乐索尔特里琴如今近乎灭绝,东方古琴沿袭祖宗,本世纪以来无重大突破与发展。而箏的音韵兼备、弦数众多,在音色、音域、音量等方面的基本特性和传统演奏技巧的丰富及当代箏曲技巧的蓬勃发展,给这件乐器带来如今独奏、重奏、合奏兼备的重要地位。然而古箏演奏艺术未来的前程与命运,仍待于古箏演奏家、作曲家、教育家与理论家的共同努力。

附录:

〔一〕参考文献、书目:

- 1.《谈箏的演奏技巧及其革新》作者曹正,载《音乐研究》1958年第6期。
- 2.《箏的改革与箏曲的飞跃》作者梁茂春,载《中央音乐学院学报》1990年第2期。
- 3.《民族器乐》编著者袁静芳,人民音乐出版社1987年版。
- 4.《中国古箏学术交流会文集》,中国古箏学术交流会编辑组1988年10月内刊。

