

古筝教学中的创新精神及演奏技法

武 岚

(鄂尔多斯教育学院 艺术系,内蒙古 东胜 017000)

[摘要] 90年代末,古筝创作作品的风格、内容、形式都较以往有很大的不同。专业作曲家积极参与筝曲的创作,改变了先前由演奏者单一创作的局面。筝乐作品在作曲技法、题材选择、内容的深度和广度上,都达到了一个新的层次。

[关键词] 古筝 创新精神 演奏技法

[中图分类号] G623.71 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1672-3473(2008)11-0112-02

任何一门器乐艺术的发展,都是作品、乐器和演奏者这三个要素相互作用的结果。而在这三个要素中,有创新精神的的作品和正确的演奏方法又处于中心地位。

90年代末随着我国社会发展的新变革,音乐领域也呈现了新的变化。从音乐观念到作品表现的形式、方法以及创作的风格等方面有了一个新突破。对筝来说这一时期创作作品的风格、内容、形式都较以往有很大的不同。特别应指出的是专业作曲家对民族器乐的重新认识,积极参与筝曲的创作,改变了先前要由演奏者单一创作的局面。筝乐作品无论是在作曲技法,还是在题材的选择,内容的深度广度上,都达到了一个新的层次。

“多元化”可谓这一时期筝乐创作的总体特点。由于90年代前期筝的创作基本上以筝家创作为主,因而在音乐语言、创作思维方式上都与前一时期有较大的相似性。他们只是在创作题材和手法上与先前筝乐的立足点侧重点不同,所以我们着重就90年代中后期出现的对以往传统筝乐作品叫大革新的“新潮筝乐”创作进行讨论。

1. 创作观念的更新和对多元化创作题材的追求

90年代作曲家能把视野投向古老民族乐器筝,“新潮派”可以说是起到了推波助澜的作用。在他们“走民族自己的路”的口号下,通过对民族音乐和乐器深入的了解和学习,使民族器乐的创作在题材的多样、内容繁荣丰富深刻上都较以往“业余创作”更进一步。不同的音乐感受、审美情趣使作曲家在创作题材的选择、音乐形象的塑造及作品所体现的思想内容上是不同的。90年代改革开放的时代气候对作曲家的冲击是深刻的。有的理论家把“新潮”的美学观念归结为四个来源,¹“1. 他律论音乐美学观;2. 自律论音乐美学观;3. 老

庄哲学;4. 西方现代文艺思潮”。受这些美学观点的支配,伴随着作曲家所共同追求的反映我们民族文化博大精深的特质的目的,使得筝乐作品的题材各异,同时也与民族的生活风格、传统文化更加紧密的联系在一起了。试看《楚魂》(朱毅曲)所反映的是民族精神气质的神韵,而不是从具体事象出发。它们是空旷、神秘、超脱这些抽象美的感受。当然我们同时也不乏见到大量丰满细腻抒情的音乐描述。

2. 筝曲音乐形态的多样化和新技法的采用

古筝的定旋和筝乐旋律的构成发展有直接的关系,“新潮筝乐”在定旋上已打破了以往的以五声音阶为主的定旋状况而变以新的组合排列,目的就是为塑造不同的音乐形象。长期以来,创作筝曲的“旋律性”往往局限于狭义的理解,即多框定在极具民族音调特色的歌唱旋律当中。在“新潮筝乐”中旋律的“民族性”“歌唱性”的形态已打破了以前的单一认识而呈现多元化倾向,在旋律进行上保持民族音乐内在本质基础上采取近似纯器乐化旋律形态。在“歌唱性”上也赋予了新的内容使之更具时代气息。总之,在采用西方20世纪技法与本民族传统音调本质上结合的实践探索中开辟了一个新天地。筝定旋的改变为筝乐在运用和声上新的尝试扫清了道路。它虽然与传统的中国民族和声形态密切相关,但一反先前常用的“琵琶和旋”、“五声音阶三音列和旋”,而是根据不同的音乐表现需要创作出不同和旋形态、功能序进及调式功能制约的新形态。从出发点上看,尽管先前筝乐也有许多强调色彩运用的和声,但它们多是一种感性运用。在音乐中它们是旋律的陪衬。而此时的和旋运用已成为筝乐不可分割的一部分,在音乐作品中已与旋律融为一体成为旋律的一部分。除以和旋所具有印象紧张度来突出色彩性

[收稿日期] 2008-05-21

[作者简介] 武 岚(1975~),女,鄂尔多斯教育学院艺术系,讲师。

音响外,在传统民族和声与西洋和声的延伸上也迈进了一大步。

3. 箏曲演奏和创作正向多元化迈进

在中国古代的音乐发展中,箏最早是为歌舞伴奏的。后来随乐器性能和演奏技巧的提高,音乐表现的丰富,开始出现合奏形式。到了近代传统箏曲绝大部分是合奏伴奏形式。如山东箏曲就是来自于“碰八板”和“山东琴书”;河南箏曲来源于“曲剧”、“大调曲子”和“板头曲”等,可见箏曲是有深厚合奏基础的。

在一些合奏曲中,如箏、高胡三重奏的《春天来了》成为新时期较早涉入此领域的作曲家代表作品之一,此曲曾获“世界青年联欢节金奖”。此曲根据福建民歌《采茶灯》的音调加以发展,高低两架箏与高胡的组合拓展了箏乐合奏形式。乐曲在技法的创新、各乐器之间的协调搭配上做了许多有益的探索。

90年代作曲家创作的如《定》、《空谷流水》(周龙曲)、《月光》(孙宜曲)、《印象》(刘峥曲)、《南乡子》(谭盾曲)都反映出箏重奏曲的一些新特点,作曲家以全新的音乐语言、新的艺术构思来进行创作,作品具有浓郁的时代气息。他们根据音乐需要新划定箏的定弦排列,在继承传统演奏技法的同时借鉴其它乐器的演奏技法,并创制了许多非常规技法来追求音响色彩。在箏、单簧管、低音提琴三重奏《定》中,将古筝传统的五声音阶加以改造,使之成为包含十二个不同音级以达到十二音序列材料的无调性音调。箏协奏曲《汨罗江幻想曲》(李焕之曲)以琴曲《离骚》为原型,用“幻想曲”来体现音乐思维特有的方式。音乐在结构上采用了中西结合把主题呈示、发展、再现的原则用多主题连缀到一起,而没有受到西方“协奏曲”的束缚。箏协奏曲《骊宫怨》独具特色的是借鉴了钢琴的织体写法,在双手的对位上较复杂,加大了在箏上的演奏难度。在音响效果和调性扩展上这些乐曲都有创新,这一领域的箏乐在创作和演奏上正向多元化迈进。

多元化的箏曲创作为古筝演奏技法的发展提供了动力,反过来不断发展的演奏技法又促进了箏曲的创作,所以古筝演奏技法的好坏、科学与否直接影响到演奏效果和水平的提高,也会影响教育质量的好坏。有了正确的演奏方法,可起到事半功倍的效果,反之,演奏方法不科学、不正确,会导致走弯路,甚至出现职业病。西洋乐器,如钢琴、小提琴等都十分讲究演奏方法,所以其发展很快,对于我国民族乐器同样存在这个问题,只是乐器不同罢了,要想不断提高演奏水平,必须认真地从理论和实践中,探讨解决演奏方法问题。

1. 必须讲究演奏方法的松弛

我国古筝有诸多流派,已形成不同的风格特点,由此产生了不同的运指规律和按、滑、揉、颤的技法,但不管那个流派在演奏方法上怎么不同,有一条是共同的,必须讲究演奏

方法上的松弛,具体地说,只有使肩、手臂、手腕,直至手指各个关节处于松弛状态,才能顺利地到达指尖,使手指在触弦的瞬间爆发出力量。这一瞬间的用力使指尖有一定的紧张度,那是肌肉收缩的结果,随即就要松弛下来,就在这无数次的弛张中,能使手指持续发力而不感觉累,能以最省的力获得最佳的音响效果,反之,触弦后如不及时松弛,在持续的紧张状态中,手指、手腕、手臂都会出现酸痛,严重影响演奏效果,因此松弛的演奏方法要特别予以重视,在教育中,必须把这个问题作为首要环节来抓。

2. 在演奏中做到松弛

我国古筝界与其他民乐专业一样,经过几十年来的发展,在演奏方法上已开始逐步走向科学化,对于古筝演奏方法上的“松弛”这一点,从理论上讲已没有什么异议了,但在如何使这一理性认识贯彻到实际中去,真正收到应有的效果,我认为还该研究如何在感性上加深对松弛演奏含义的认识,并在实践中体会到什么是真正的松弛演奏,而不是仅仅停留在理性认识上,或者还不能完全做到松弛演奏。

如何做到松弛演奏,我的体会是:当手指没有接触到弦时,手指应该自然下垂,整个手指、手腕、手臂均无任何感觉,好像失去知觉一样,一点不用力,只有当手指尖端接触到弦身的一瞬间,指尖才爆发力量,尔后手指关节必须立即恢复到近似无知觉的状态,即不用力的松弛状态,如果用力的时间太早,易使手指增加紧张的程度,而且运动的范围大,造成手指不灵活,持续时间一长便会僵硬。

人的运动神经都是由大脑指挥的,故手指关节的运动是直接由大脑支配的,运用气功原理同样可以达到“松弛”演奏之目的,气功是运用意念指挥“气”运行,而“气力”的叫法,恰恰说明,“气”与“力”是同一物质,气功师运用气功用胸膛顶住几吨重的石板,这证明“气”就是“力”,力集中到一点上就能发挥巨大的作用。所以我感到运用意念同样可指挥力集中到手指尖端,发出具有穿透力的音量,透明的音色。具体地说,就是手指尖端在接触弦身的一瞬间,有力量完全脱离手指尖端到弦身上的感觉,通过细心体会,慢练,会逐渐感到手臂、手腕、手指很轻松,但音量很大,音色很纯,原因是力气完全贯通到指尖,从而达到松弛演奏的目的。

有了这种松弛演奏的感性认识,运用了科学的演奏方法,就能够使手指完全按照你的要求去做,通过严格训练达到手指运用自如的目的,这是搞好演奏的重要环节。

在已经掌握正确的演奏方法的基础上,还应该注意以下几个问题:1. 演奏时要善于用“正锋”触弦;2. 掌握好手指运动的幅度;3. 手指触弦的时间应尽量短,接触面积要准确;4. 掌握好力的传递作用,才能有好的演奏效果。

[责任编辑:张建荣]