

箏曲《高山流水》种种

张 贵 声

《高山流水》作为一首乐曲的标题，最早见于明朱权所辑古琴曲集《神奇秘谱》，原出自《列子·汤问》所载伯牙与钟子期的故事，意在描绘和颂赞祖国的壮丽河山。后世传谱中同名异曲者不乏其例，就河南、山东，浙江三大古箏流派而言，现传即有五种曲谱冠此芳名。

去年日本箏家高垣幸子女士来访，知音相逢，欣喜难抑，席间吾为客人演奏了一曲《高山流水》。曲毕，高垣女士曰：“听说中国箏曲有好几种《高山流水》，去年在札幌我曾听到赵玉斋先生演奏的《高山流水》，与您现在演奏的曲调大不一样”。日本友人所言极是，是不一样，因赵先生在日本演奏的是山东箏派的《高山流水》，而我当时演奏的则是浙江箏派的《高山流水》。此外尚有河南箏派的《高山流水》。这几大箏派的《高山流水》虽然同名，但却各具特色，其旋律、风格、韵味截然不同。

河南箏派的《高山流水》，现今演奏的一般都为已故著名古箏演奏家曹东扶先生传谱，曲谱见于1981年人民音乐出版社出版的《曹东扶箏曲集》。曹东扶先生是河南箏派三大代表人物之一，在箏界颇有影响。他传下来的二十余首传统箏曲，包括《高山流水》在内，均属“河南板头曲”，又称“中州古曲”。“板头曲”是自明清以来流行于民间的一种说唱音乐——“河南曲子”在开唱之前演奏的前奏曲，具有开场曲的性质。早期的“板头曲”旋律比较简单，后来经过艺人们的不断加工创造，艺

术质量有了很大提高，形成独立于“河南曲子”之外的既能独奏又能合奏的纯器乐曲了。

“板头曲”的曲式严谨，属于我国传统的“大八板”曲体之列，这些乐曲都具有浓郁的河南地方音乐色彩。

山东箏派的《高山流水》，现传有两种曲谱：其一见于著名山东箏派演奏家赵玉斋先生编著的《古箏曲集》，曲谱是由《琴韵》、《风摆翠竹》、《鸾铃》和《书韵》四首小型乐曲联缀而成；其二见于由另一位著名山东箏派演奏家高自成先生编著的《山东箏曲集》，曲谱是由一小段引子接奏《琴韵》、《风摆翠竹》和《鸾铃》三首小曲组合而成。山东箏派的传统乐曲是由地方流传的古曲和“山东琴书”音乐（包括曲牌和唱牌）两大部分组成。古曲是其主要部分，也都出自“八板”体系。在被誉为“箏乡”的山东菏泽地区所流传的“八板体”箏曲，按由慢到快的演奏速度又将乐曲分为四种类型，依次称为“大板第一”、“大板第二”、“大板第三”、“大板第四”。而《琴韵》、《风摆翠竹》、《鸾铃》和《书韵》这四首乐曲均属“大板第四”之范畴。山东箏派的《高山流水》充分体现了山东箏曲固有的刚劲、洒脱、朴实的艺术特点。

浙江箏派的《高山流水》源于江南丝竹乐，现传有两种曲谱。一种是原谱，一种是在原谱基础上发展而来的演变谱。原谱见于著名古箏理论家、演奏家、教育家曹正先生于1958年编著的《古箏弹奏法》一书。该曲不但在旋律和风格上有别于河南、山东二派，而且曲式结构也不似“大八板”之格律。乐曲集清、奇、淡、雅于一身，堪称箏苑之上品。此曲近年来又经已故浙江箏派奠基人王巽之先生的门生加以充实和发展，成为现今广为流传的演变谱。它是在原曲基础上增加了以旋律骨干音为主的大段滚拂技法，仿若琴曲《流水》之七十二滚拂，此乃锦上添花之举，丰富了乐曲的表现力。

现存以上这五种箏曲《高山流水》，都具有很强的艺术魅力，在我国箏坛上各放异彩，

（下转第51页）

扬琴演奏的力源、力感和力的传递

河北师范大学音乐系 吴顺章 牛兰东

扬琴是通过琴键直接击弹琴弦，使弦振动而发声的。琴键击弹琴弦要依靠肌肉收缩与伸展运动产生的力予以支持，所以力是演奏的基础和保证。如何认识、体会和感觉并积极巧妙地演奏中运用这种力，是掌握各种技巧、求得声音纯净甜美和提高演奏艺术的关键。本文仅就扬琴演奏的力源、力感和力的传递等问题，谈几点个人的体会，以求抛砖引玉。

扬琴演奏的力源

由于扬琴演奏的基础是运动，而运动是由大脑皮层运动中枢发出指令，通过大臂、小臂、肘、腕、指等部位的运动来体现的，所以通常人们只注重着力部位的局部运动（如臂、腕、指），并将其视为演奏的力源。于是形成了如下三种用力的解释：①手臂是一切演奏动作的基础；②扬琴演奏主要依靠手腕运动；③虽强调臂腕指的合力，但把来自下臂的力作为演奏的力源。我认为这几种对扬琴演奏用力的解释都是欠妥的。长期以来人们尚未揭示扬琴演奏的真正力源，在我们的教学中至今仍存在一些模糊认识。

从运动学的角度来看，人体的任何一个动作，都是由多组肌群在神经系统的支配下相互配合、共同完成的。没有这种相互的协作，就不可能完成一个准确的动作。弹琴也是这样。许多人只注重手腕手指的局部用力（因为这种力是明确肯定的，）误认为这些部位的运动就是演奏的力源。由于忽略了全身肌肉运动的有机配合，便不能充分发挥人体所具备的多种潜在机能，而使我们的演奏难以达到理想的效果。

（上接第49页）

均受到人们的欢迎和喜爱。

中国传统的标题性乐曲，一般都有很深的意境，标题与曲意多为贴切，一曲奏罢，眼前好似展现出一幅泼墨长卷，曲终意未尽，令人浮想联翩。譬如听了古典名曲《月儿高》，优美抒

苏联著名钢琴家涅高兹的一段精辟论述在这方面会给我们一定的启示。他说：“要获得演奏所有钢琴曲所必要的技术，必须利用人类具有的全部生理上的运动的可能性”。这就明确指出演奏需要运动即力的支持和保证，没有这种生理上运动的支持，演奏就无从谈起。进而又指出：“从手指的最末一个关节、整个手指、手、手臂、肩部的几乎觉察不出来的运动起，至背部的运动为止，包括整个躯体的上部。也就是说从一个支持点——接触琴键的指尖开始，到另一个支持点——接触凳子的躯体为止……但我可以证明，许多钢琴家并没有利用我们身体上的所有的可能性。”这里指出了力源即在整個躯体的上部。

涅高兹这段形象的论述，把我们的演奏拓宽了许多，揭示了一种新的演奏思维逻辑——宏观地指导统筹局部的练习将有助于演奏时身体各部位的协调和统一。宏观地指导统筹演奏即指调动人体全部生理运动的可能性，并由此获得演奏的力源。尽管这种运动几乎是觉察不出来的，但它确把我们从小范围用力的束缚中解放了出来。

在扬琴教学中，为了帮助学生寻找演奏所需要的不竭力源，摆脱局部发力的窘况，扬琴演奏家田克俭同志针对学生手腕紧张毛病曾提出：“演奏不要只想手腕，要把力源放得远一些，要想到背部、甚至更远的地方。”侯胜虎同志在“二胡揉弦技艺”（见《中国音乐》1987年第1期）一文中也曾指出：“为了避免把具体部位的力理解为只是局部用力的错误，最好的办法是把力源感觉得远一些，以便把揉弦动作

情的曲调自然而然地就将人带入了“转朱阁，低绮户”的溶溶月色之中；而听了气势雄伟的《十面埋伏》，则使人仿佛置身于“铁骑突出刀枪鸣”的古战场上。然这五种箏曲《高山流水》，究竟哪首更近曲意，因各自欣赏角度不同，只能留给听者自己去品味了。