

赵毅

古筝演奏技法的流变及其当今教学中的问题

摘要:文章以古筝的演奏技法为切入点,以其发展过程中的流变为脉络,记述古筝在初创时期(战国时期)和繁荣时期(唐代)的演奏技法概况,辨析近代形成的古筝各流派演奏技法的文化内涵和技术特点,阐述当前古筝演奏技术训练中存在的不同观念以及个人的见解。

关键词:古筝;演奏技法;流变;流派;文化内涵;教学

中图分类号:J632.32

文献标识码:A

当前,我们欣喜地看到,古筝已是海内外华人中学习人数最多的一件中国乐器,并在全国音乐艺术院校中成为一门热门专业。古筝创作乐曲的数量更多、题材更广泛,古筝演奏者较以往掌握了更多的现代演奏技法。但是,许多音乐界的专家学者在看到古筝这一前所未有的可喜局面的同时,也感到了古筝的创作和演奏中已经出现的某些问题,如近年来一些作曲家和演奏家创作的占有相当比例的古筝作品过于注重双手弹奏技法的发挥,而对于古筝擅长的展示其独特魅力的作韵技法则不够熟悉或不够重视,未能充分地发挥古筝之所长。许多古筝演奏者只是热衷于技巧,对富于文化内涵的左右手技法形成的相得益彰的声韵变化知之甚少,在演奏占有古筝音乐作品相当重要位置的这一类乐曲(包括传统乐曲)时束手无策。曾有学者在论及这个问题时指出,古筝的创作和演奏“不要在解放左手的同时又失去了左手”,即不要失去古筝音乐的韵味。在近年来召开的几次全国古筝学术交流会上,许多古筝界前辈谈到这一问题时,多次呼吁在创新创作和演奏技法、使左手具有更丰富的弹奏能力的同时,不能忽视左手在古筝演奏中非常重要的使音乐更加富于韵味的作韵功能。

针对这些问题,笔者试从筝史的角度对古筝演奏技法的发展进程和流变情况,通过有关文献和在民间各个古筝流派中的遗存进行梳理,从中了解古筝传统演奏技法的概况和其依托的音乐传统的文化内涵,从本源探寻古筝音乐灵魂之所在。

一、古代有关古筝演奏技法的记述

最早记载古筝的表演形式的文献是战国时期秦国丞相李斯在其《谏逐客书》中写道:“夫击瓮、叩缶、弹箜篌、搏髀,而歌呼呜呜,快耳目者,真秦之声也。”^[1]文中虽然没有具体的演奏技法的表述,但从古筝参与表演的形式中我们可以得知,古筝最初的表现形式并不是纯器乐演奏,而是为歌唱伴奏的。汉、魏时期,古筝已是《相和歌》等表演形式中不可缺少的伴奏、合奏乐器。三国时魏人曹植的《善哉行》中“欢日尚少,戚日苦多,以何忘忧,弹箜篌酒歌。”^[2]梁·王台卿《咏箜篌》中“依歌时转韵,按曲动花钿”^[3]等诗句,均记载了古筝为歌唱伴奏的演奏形式。此外,历代还有许多关于古筝与歌唱的结合体“箜篌”的记载。由此我们可以推断出古筝早期的演奏技法是在为歌唱伴奏的基础上建立的,与歌唱中的声腔变化有着密不可分的渊源关系。杨荫浏先生在《语言音乐学讲稿》中谈到:“从历史上看,声乐的发展曾既是器乐发展的先导,又是器乐发展的基础。历史上有无数器乐作品是从先有的声乐作品上加工改编而来;有不少器乐种类曾通过为声乐服务的漫长过程而

作者简介:赵毅(1964~),男,文学硕士,武汉音乐学院民乐系副教授(武汉 430060)。

收稿日期:2006-09-16

后逐渐脱离了声乐,形成其独立的器乐体系。^[4]近代形成的古筝的几个主要流派,其代表性乐曲大多是从原为演唱伴奏的说唱音乐、戏曲音乐等衍变而来,像河南大调曲子、山东琴书、榆林小曲、杭州滩簧、潮剧、广东汉剧等,均是古筝各流派中传统乐曲的来源。在长期与演唱合作的演奏实践中,古筝演奏者为了求得与主要角色——演唱者的融洽和谐,达到烘云托月、珠联璧合的艺术效果,古筝必然会以演唱的声腔音韵为趋向,并将这种影响潜移默化地在自身的演奏技法当中加以运用。

古筝艺术发展的繁荣时期是唐代,这个时代也是中国经济、文化发展的鼎盛时期。古筝在唐代,随着唐大曲和乐舞的兴盛,它的种类与形制都有了较大的改进。其中有随遣唐使带出流传到日本和现今的韩国、朝鲜等国十三弦箏、十二弦箏和云和箏、轧箏等。种类的发展与形制的改进,为唐代古筝在演奏技法上的发展、运用提供了更大的空间和更多的可能性。焦文彬教授的《秦箏史话》对《全唐诗》中一百余首与古筝有关的诗中,汇集了其中记载和描述的唐代箏的演奏技法和指法,计有:掩、抑、抽、拨、打、拍、遏、按、撮、從、拂、抚、挑、捻、推、弹、掐、回旋等十八种。其中弹、掐、拍、拨四种为右手技法,其余掩、抑、抽、打、遏、按、撮、從、拂、抚、挑、捻、推、回旋十二种为左手技法。这些左手作韵技法比之日本《箏曲大意抄》^[5]中所载左手八法(掩、押、揜、臠、重押、摇吟、押放、押收)要丰富得多。下面是焦文彬教授对以上唐代箏的演奏技法做的一些考证和诠释:

1. 掩:押、按之意。是古筝左手常用的指法。
2. 抑:就是重押、重按。也是古筝左手常用的指法。在古代诗文中,与掩经常连用,称掩抑。而抑,又是一种“二度的推入”,力度较掩为大。
3. 抽:同拨。用指拉弦,使之发声,或提弦。有时也有“打”的意思。
4. 拨:手指由内向外弹弦,谓之拨。
5. 打:敲打的意思,有轻打和重打的区别,一般用食指。
6. 拍:用手按弦,或同时用食指与中指按弦。力度小于“打”。
7. 遏:大指与食指捏弦,使之突然停止发音。有轻遏、深遏的区别。
8. 按:古筝的基本指法之一。就是用手按弦,有左右手的分别。诗文中也称“按弦”。
9. 撮:用大指、食指与中指三指同时叩弦。
10. 從:用手指冲撞箏弦,迅速准确。
11. 拂:轻轻拂拭、掠过。有不经心的意思,即轻击。
12. 抚:轻按的意思。
13. 挑:用指尖从下向上挑弦。
14. 捻:用大指与食指搓弦谓之捻。
15. 推:就是用手指由前向后推掀箏弦,使之变换位置。另有一说,日本林谦三《东亚乐器考》^[6]认为,推即左手八法中的押。欠通。
16. 掐:用手指弹的意思。唐代箏弦因质地的不同,有的需手指上戴鹿甲(即称义甲)弹奏,有的却不用义甲,直接用手指弹奏。从而形成了古筝在弹奏上的两种不同手法。所以通称古筝艺人为“掐弹家”(参见《乐府杂录》^[7],也正因为这样,也称箏为“箏”、“弹箏”。
17. 弹:手指上戴义甲弹弦。但有时“弹”却是泛指。
18. 回旋:来回拨动的意思,有揉的意思。

从这些演奏技法的运用来看,唐代箏的演奏技法在左手作韵方面已经相当复杂,极大的丰富了古筝的表现能力和艺术效果。

我们从记载有包括唐代箏曲在内的两百多首古代箏曲的箏谱集《仁智要录》^[8]中,通过一些乐曲可以管窥作为唐代古筝演奏技法运用载体的唐代箏曲的发展状况。

唐代的箏、箏谱和箏曲经日本遣唐使带回和中国乐工赴日传授,在日本落了户,并逐渐成为日本的民族音乐的组成部分。《仁智要录》就是由日本藤原师长(1138~1192)所撰的一部收录了包括唐代箏曲在内的两百多首古代箏曲的箏谱集。“仁智”二字源于西晋文学家傅玄(217~278)在其《箏赋》序中对箏的美称。《仁智要录》共有十二卷,五百五十多页,记载有十三种调的两百多首古代箏曲。内题:卷一[箏案谱法]、卷二[催马乐·律]、卷三[箏催马乐谱·吕歌(壹越性调·笛双调)]、卷四[壹越调曲上]、卷五[壹越调曲下]、卷六[平调曲]、卷七[太食调曲](后为乞食调曲、性调曲)、卷八[双调曲、黄钟调曲](后为水性调)、卷九[盘涉调曲]、

卷十[盘涉调曲下]、卷十一[高丽曲]、卷十二[秘谱]。其中载有许多唐代的名曲,如《春莺啭》、《春杨柳》、《菩萨蛮》、《泛龙舟》、《王昭君》、《剑器浑脱》、《玉树后庭花》、《酒胡子》、《白柱》、《凉州》、《婆罗门》等。其中的《春莺啭》原为唐乐舞曲,流传很广。有诗为证:“内人已唱《春莺啭》,花下差差软舞来。”(张洁《春莺啭》)“二五指中句《塞雁》,十三弦上啾《春莺》”(王仁裕《荆南席上咏胡琴妓二首》)。《仁智要录》中的《春莺啭》是首大曲,由六个段落组成:1.游声;2.飒踏;3.入破;4.鸟声;5.急声;6.入破。《春杨柳》又名《柳枝》、《折杨柳》、《新声杨柳枝》等。它起源于民间小调,后归乐府近代曲,唐开元时入教坊。白居易翻作新声并配上舞蹈,当时甚为流行。白居易在《杨柳枝二十韵》中对其歌舞表演作了形象的描绘:“绣履娇行缓,花筵笑上迟。身轻委回雪,罗薄透凝脂。笙引簧频暖,箏催柱数移。”

《仁智要录》箏谱中对唐代十三弦箏的弦位排列和各弦位的名称做了记载“弦各从外计至于内,一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾”。在演奏技法上,记有右手八法和左手十法。右手弹奏技法为食指、中指、大指、返爪、食指中指连、中指大指摘合、食指中指大指撮合、三指抠合后再加大指等。左手作韵技法有推入、推放、二度推入、取由一度曳缓、取度曳缓、弦移之间火急、急中、移弦之间延引、弹绝、弹已毕等。

二、近代古筝各流派演奏技法

及至近代,古筝的演奏实践主要是作为民间说唱音乐、戏曲音乐的伴奏和地方乐种的合奏,如河南大调曲子板头曲、山东琴书、榆林小曲、杭州滩簧、潮州弦诗乐、广东汉乐、弦索十三套等。在长期的不同表演形式的实践过程中,各个地方乐种中的古筝演奏者从所据的伴奏谱或合奏谱中脱胎出纯器乐化的独奏谱,通过独具特色的演奏技法形成了地方风格鲜明的演奏风格,并在传承中逐渐形成了风格各异的古筝流派。像河南箏派、山东箏派、潮州箏派、客家箏派、浙江箏派以及在陕西榆林小曲的余续中复兴起来的陕西秦箏流派等,均是以其不同地域的音乐风格和演奏技法特点及传承脉络自然形成的地方流派。

古筝演奏技法包括右手与左手弹奏技法和左手作韵技法。在古筝各流派中,右手司弹、左手作韵的演奏方式派生出了与不同的地域文化相关联的技术和方法形成的具有地方性风格特点的传统演奏技法。统而观之,古筝各流派中常见基本的传统演奏技法名称主要有:

右手弹奏技法:托、劈、抹、挑、勾、剔、摇、撮、花等。

左手作韵技法:按、颤、滑、揉、吟、点、打等。

下面我们将古筝各流派对以上常见的传统演奏技法在演奏实践中技术层面的不同运用,以及不同的地域文化对演奏技法的影响做一些分析、比较:

1、河南箏派

河南箏派是在河南大调曲子的基础上发展起来的。河南大调曲子也被称作鼓子曲,是一种曲牌体的曲艺形式,由明、清两代流行于中原地区的小曲和民歌衍变而成。古筝是大调曲子的主要伴奏乐器之一。另外,还有一种合奏形式的民间乐种——板头曲,多用在在大调曲子演唱之前或唱段之间以器乐合奏或独奏形式演奏,起到为演奏者调弦活指、开场闹台以及调节气氛的作用。板头曲的演奏者合奏时配合默契,独奏时则各具特点,他们在汲取民间音乐滋养的基础上,通过大量的演奏实践不断对其进行加工和完善,演奏技法和音乐内涵也不断地丰富和深化,演奏形式逐渐摆脱了对说唱音乐的依附,形成了独立的纯器乐曲。河南箏派的绝大部分乐曲几乎都来自于河南大调曲子中的曲牌和板头曲。

河南箏派中独具特点的演奏技法大致有以下几种:

(1) 摇指:为了与其它流派的摇指区别,现常被称为“河南摇”。演奏方法是以手腕作为运动部位,带动大指用大关节着力连续快速“托”、“劈”。受河南大调曲子音腔特点的影响,这种摇指的演奏效果多为发音有力、频率密集并具有持续性。

(2) 游摇:顾名思义,是在古筝弦上一边游动一边摇指的摇指技法。由于触弦点的变化,游摇弹奏出的音色也随之不断变化,加上左手作韵技法的配合运用,特别在表现某些悲情的音乐时更具有感人的艺术效果。这种技法为河南箏派代表人物曹东扶独创。

(3) 大颤:这是左手作韵技法,运用时颤弦的幅度大,通常会在大于小二度的范围颤动。这种技法多用于表现激动或紧张的音乐情绪。

(4) 小颤:相对于大颤得名。它是利用左臂肌肉暂时的紧张形成抖动而产生细密的颤弦效果,多用于表

达悲泣哀婉的情绪。

2、山东筝派

古筝在山东地区的流传有着悠久的历史。《战国策·齐策》中就有“临淄甚富而实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”的记载。从历代的文献和文学作品中的情况看,古筝在山东地区一直是盛行不衰的。

山东筝传统上是作为说唱音乐——山东琴书的主要伴奏乐器,以山东琴书的唱腔过门曲牌为基础形成了山东筝曲中的“小板曲”。从山东民间器乐合奏形式——山东琴曲中的独奏曲和合奏曲衍生了山东筝曲中的“大板曲”。

山东筝派中几种富于特色的演奏技法:

(1)花指:以大指用“托”连奏数弦,又称“花奏”。是山东筝派演奏技法中运用最多的技法之一。根据使用的不同,如用作不占时值的装饰音、用在弱拍、用在与乐曲旋律相连的强拍等,分别称为“花指”、“空板花”、“实板花”、“滚花”等,它们是山东筝派演奏技法中独具特色的表现手段之一。

(2)摇指:为了以示区别,被称为“山东摇”。这种技法是以大指小关节为运动轴心连续快速“劈”、“托”。在大指触弦方向的先后上,与“河南摇”相比,它是先劈后托。此种方法摇指的效果是发音清脆、节奏均匀、颗粒性强,适宜表现活泼、欢快的情绪。

(3)滑、按、揉、颤:均为左手作韵技法。山东筝派对滑音的运用多为上滑音,滑动的过程很快,以表现欢快活泼的音乐情绪。对于揉、颤技法的具体用法,如幅度的大小、频率的快慢等,则要视乐曲内容的不同要求加以变化运用。山东民间艺人把古筝左手作韵技法的运用总结为“虚点实按,揉拈撮空”。注重它们在余音处理的效果,强调其细微变化。

3、潮州筝派

广东潮州音乐中的器乐表演形式很丰富,包括锣鼓乐、丝弦乐(也称为弦诗乐)、寺堂乐、室内细乐和笛套乐等。潮州筝曲主要是从潮州丝弦乐的合奏谱中发展而来的。潮州筝曲在传承中使用的独具特色的“二四谱”,也是潮州丝弦乐合奏的基本谱。记录潮州筝曲的“二四谱”是一种超出了一般谱式概念的兼具文化属性的乐谱,它具有明确调性、调式、调之间的转换关系、演奏手法、演奏技法,甚至情感表达和音乐风格等功能。“二四谱”用潮州方言唱念,当地人称此乐谱为“弦诗”,表示它是可以像诗歌一样吟唱的。

表1 “二四谱”各调式音阶对照表

二四谱字 调式音阶	二		三 轻 重		四	五	六 轻 重		七	八
	轻三六调	5	6			1	2	3		5
轻三重六调	5	6			1	2		4	5	6
重三六调	5		7		1	2		4	5	7
活五调(活三五调)	5		7		1	$\frac{5}{2}$		4	5	7
反线调(上反)	1	2			4	5	6		1	2
反线调(下反)	2	3			5	6		1	2	3

从上表可以比较出,古筝作为五声音阶定弦的乐器,在演奏“轻三六调”时由于按变音7、4较少出现,左手的按滑音也不多用。“轻三重六调”、“重三六调”在“轻三六调”的基础上,使用不同的按变音技法改变了其调性,产生了新的调式,随之演奏技法的运用也有了相应的诸多变化。如“重三六调”乐曲中对按变音的处理就有两类情况:一类乐曲是对按变音以作韵效果为主,其按、颤、滑的音高相对游移、不稳定;另一类乐曲对按变音的处理则比较稳定和准确。“活五调”是潮州丝弦乐中韵味独特的调,也是潮州筝曲中最具特色、最能检验掌握潮州筝演奏技法水平的一种调式。“活五调”虽强调活五,其实字字(谱字)皆活,演奏时每个音均处在变化之中。其中对谱字“五”的作韵技法就有:1.遇“五”字均以按颤同步升高该音并使其保持游移的状态,这个特性音是“活五调”的灵魂。2.密吟。3.疏吟。4.波。5.揉滑。6.“五”“重六”合音等。对谱字“三”的作韵技法有:1.潮州民间有“活五怨三”的说法,在“三”字的处理上一般是通过左手按音得出音高上低于本位音并辅以韵味的音。2.回滑。3.空弦滑揉连音。4.揉滑。5.上下八度连音下滑。6.“重三”“四”合音。另外,“活

五调”乐曲中左手频频使用的“换指按弦”也是别具一格的演奏技法。

4、客家筝派

客家筝也被称为汉乐筝,与广东汉乐有着渊源关系。广东汉乐中由椰胡、古筝、琵琶和洞箫等乐器组合的合奏形式,音乐风格古朴典雅,对客家筝的演奏风格具有直接的影响。客家筝曲较多使用的“硬弦”音阶(六、五、上、尺、工 sol、la、do、re、mi)和“软弦”音阶(六、乙、上、尺、凡 sol、si、do、re、fa)以及“反线调”的不同运用,其不同的规律对演奏技法的使用情况也有各自的要求。

客家筝常用的演奏手法和技法特点有以下几种:

- (1)慢板添字:对旋律骨干音采用“添字”(相当于加花手法)和“延续滑音”的手法加以填充。
- (2)“拂弦”(也称作刮奏)不可过长、过强,应一带而过。
- (3)“驻尺”、“驻六”和“驻拂”等变奏手法是在演奏套曲的中板加快段落时常用的演奏手法。“驻”即保持之意。
- (4)左手演奏技法的按滑音技法丰富。例如滑音,在不同的乐曲中根据音乐风格的需要有着各自不同的用法。同为滑音中的回滑音,就可分为上回滑音、下回滑音、切分节奏回滑音、连续回滑音等。

5、浙江筝派

浙江筝在上世纪初期的流传范围主要在武林地区(即现今的杭州地区),为“杭州滩簧”伴奏并用于“丝竹乐”的合奏之中。当时的演奏曲目大多为“杭州滩簧”和“丝竹乐”中的曲牌,也有一些《弦索十三套》中的乐曲。

直到上世纪60年代,浙江筝与其它几大古筝流派相比,其在全国的影响范围还相对较小,主要在江浙一带传承。至70年代以后,浙江筝在以上海音乐学院古筝专业师生为主的群体基于浙江筝的传统演奏技法,发展和创新了一些新的演奏技法,创编了大量的古筝作品,进行了古筝的乐器改革并使之定型,在全国产生了广泛的影响,带动、提升了古筝演奏的整体水平。

浙江筝具有特点的演奏技法有:

- (1)长摇:这种技法与河南筝派、山东筝派常用的以大关节或小关节着力弹出的快速“托”“劈”技法不同,它是以右手食指撑住大指所戴弹片、以腕部为轴心做频率密集的往返摆动。此法是古筝用于演奏富于歌唱性旋律的主要技法。
- (2)短摇:相对于“长摇”而称名。此技法发音短促,多用于节奏明快、音色明亮的旋律中。
- (3)扫摇:是摇指与扫弦两种技法组合而成的技法。
- (4)快四点:即以勾、托、抹、托的顺序依次连续快速弹奏的组合技法。
- (5)快夹弹:它是快速“抹”“托”技法的组合。在乐曲演奏中,常与“快四点”技法结合运用。
- (6)点指:又称“轮抹”,即双手食指用“抹”的指法快速交替弹弦。有时也以“勾”作为一组“点指”的起始音。
- (7)提弦:用左手的大指和食指或大指和无名指将弦提奏。

浙江筝曲多以弹奏为主,其清丽的音乐风格独树一帜。左手技法主要是对旋律进行一些修饰,滑、颤等作韵技法较少运用。

从古筝各个流派演奏技法的发展历程可以看出,古筝演奏技法的传承和发展总是与其依托的地域性音乐的风格特点息息相关,在动态的运用中反映了其所处的文化氛围。通过演奏技法表达的古筝音乐所长的是韵味,韵味是古筝音乐的灵魂。

三、正确地演奏与演奏正确的音乐

目前,音乐艺术院校中的许多古筝专业学生把绝大部分时间和精力都放在技术训练上,期望通过“规范的”练习去掌握演奏方法,以达到“正确地演奏”。但是,他们做到这一点只是做到了演奏音乐的技术要求,而对于所演奏音乐的文化内涵知之甚少,不能准确地把握音乐的人文背景和风格特征,不能在文化的层面驾驭演奏技术使之成为具体的、不同的音乐要求所用,也就不能做到“演奏正确的音乐”。

这个问题不只是反映在古筝演奏和训练中,当前在音乐艺术院校中学习民乐表演和创作专业的占有相当大比例的学生们,由于对中国民族民间音乐艺术方面的知识结构和艺术修养的缺失或偏颇,影响了他们将

演奏技巧赋予文化内涵的提升,造成这一现状的深层次原因涉及到音乐艺术院校人才素质和培养。

回首往顾,我们可以比较一下20世纪80年代音乐艺术院校人才素质的情况。当时在音乐艺术院校中学习民乐演奏和创作的学生,大多已经在大量的基层艺术实践中汲取了相当的民族民间音乐艺术的养分。通过在音乐艺术院校的系统学习和对民族民间音乐的积累,他们在提高演奏技艺、表现音乐内涵或创作音乐作品时,由于他们熟悉各种民族乐器的特性和民族民间音乐的特点,在演奏和创作中这些积淀就释放出来了,从当时涌现出的一大批青年民乐演奏家和作曲家的成果可以反映出这样的优势。这个时期的许多毕业生日后都成了在海内外成就显著的民乐演奏或创作名家。

现在,大家对音乐艺术院校人才素质培养的现状不太满意,我个人认为主要的问题还是在于目前的学生们尤其是学习民乐演奏或创作专业的学生们接触、了解民族民间音乐艺术的机会越来越少,更令人担忧的是很多学习民乐演奏、创作专业的学生根本没有去学习民族民间音乐的主观要求,对自己学习的专业文化背景知之甚少。很多民乐演奏专业的学生,进校时在知识结构上就营养不良,对民间音乐基本是不了解的,他所知道的也就是他所学过的那几首乐曲,表面上的东西演奏出来了,但是不了解乐曲中所具有的丰富的文化内涵和底蕴;不了解如何演奏不同地方风格和特色的乐曲,比如潮州弦诗乐中的特性音,陕西碗碗腔中的特性音,河南民间音乐中的特性音等,它们的特性音为何不一样?微降 si 、微升 fa 到底在哪里?这种音高的变化和游移性到底应该怎么把握?他们依据的都是从视唱练耳课上学来的“标准音高”,对于不同地域丰富多彩的音乐文化内涵当然也包含各具特色的音高变化,在概念上几近空白。加上与之相关的课程设置也比较狭窄,使得他们的知识面和知识结构受到了局限。演奏是以技术作为支撑的,演奏技法的优劣是决定演奏者演奏水平高下的一个重要的因素。在以什么方式对演奏技法进行训练,而使其得以提高的理念上,回头审视中国民族乐器演奏的发展历程和中国音乐传统的训练方式,都体现了其特有的价值取向。

古筝在传承过程中所形成的南北流派——河南筝派、山东筝派、潮州筝派、客家筝派、浙江筝派的传统乐曲,大多是从这些不同地域的民间乐种合奏曲的声部谱衍生而来的。置身于这些各具特色的民间乐种的土壤而又脱胎于其中,包含了古筝最为复杂的传统演奏技法的古筝各流派乐曲,其传统的授习方式也多是依托于某一乐种形式,置身其间耳濡目染而得以传承的。传统独奏曲的形成和传承方式,注定了其演奏技法必然是在乐种合奏的框架下发展的,演奏者在老师那里通过师徒式“口传心授”形式的学习和乐种合奏中的熏陶,训练过程中更为重视的是对音乐母谱风格的把握、音韵的变化与协调等,至于对乐曲中出现的各类演奏技法,在进行专项练习时总是不会脱离乐曲特有的音乐风格和技术特点,而是与乐曲的练习过程齐头并进、融会贯通得以提高。古筝传统乐曲的这种特有的对演奏技法的训练方式对于演奏者掌握音乐风格的纯正、演奏方法的特点,尤其是从初始就养成在音乐氛围中练习技术、使技术融入音乐之中的意识都是非常重要的。各个流派中的代表人物在演奏方法的审美情趣和技术特点上是各不相同且具有鲜明的个性,应是与他们长期坚持在音乐氛围中练习技术、使技术融入音乐之中的艺术实践密切相关的。

近年来,随着多样性的古筝创作乐曲的出现,越来越多的专业化的古筝演奏者在演奏实践中发展、丰富了古筝的演奏技法,并出现了许多具有创新性的演奏技法。据笔者的不完全统计,现今较常见、较广泛地使用于古筝乐曲中的有称谓、有指法标记的演奏技法(包括弹奏技法和作韵技法)已达80多种。这样,传统的技术训练方式就不能满足诸多新技法训练的要求,需要演奏者对技术训练有一个提前量,做好演奏相应乐曲的技术准备。于是,古筝专项练习曲和节选自乐曲中的技术练习片断就成了具备这些功能的载体,专项练习曲通过对某些专项技术(包括双手弹奏技术和左手作韵技术)的训练,在这些技术难点上进行重点练习、以点带面;乐曲中的技术练习片断整合了出现在其中的一些技术要点,有针对性的解决了乐曲中的难点。它们用于古筝教学和演奏,充实了古筝的教学内容,对演奏者系统地训练演奏技术、提高技术水平均起到了积极的作用。它们与传统演奏技法的训练方式是互相补充、相辅相成的。但是,已经脱离了民间音乐土壤、失去这块肥沃养分的当代音乐院校古筝专业学子们,从开始学习这件乐器时,演奏技法的训练基本上都是以游离于音乐之外的单纯技术练习为重点,技术往往与音乐的风格、特点、韵味等是分离的,他在学习演奏的过程中对音乐反应的多是各种技术的组合,而且这些技术也是单一的,是以不变应万变地以一种仅会的方法去弹奏风格各异、丰富多彩的乐曲,这样的技术练习好比是白开水,它本身无害,但用于乐曲之中,就冲淡了音乐的韵味、稀释音乐的魅力,使得风格各异的音乐变得索然无味,更谈不上去表现音乐的文化内涵。这个时代的学生是在不同的艺术环境中成长起来的,流行化、时尚化的音乐是他们认识音乐的基础,形成了他们的音乐语汇。这种趋势越来越明显,范围也越来越大,在这样的现状下,我们要反思如何不失偏颇地、全面地发展和创

新古筝的弹奏和作韵技法,使古筝艺术在新时期更加具有生命力、更加富于特色;怎样引导学生去了解并通过这个了解过程热爱民族民间音乐,身体力行地为中国音乐做出贡献;思考在培养人才的过程中,如何使他们在未来的工作中更好的发挥作用、产生更大的社会效益。这是摆在音乐教育工作者面前的重要课题,也是关系到中国民族音乐发展水平的现实问题。

[参 考 文 献]

- [1]司马迁.史记·李斯列传.
 [2]焦文彬.秦筝史话[M].北京:中国文联出版社,2002.
 [3]同[2].
 [4]杨荫浏.语言音乐学讲稿[J].转引自周青青.河南方言对河南筝曲的影响[J].北京:中央音乐学院学报,1983年第4期.
 [5]同[2].
 [6]林谦三.东亚乐器考[M].北京:人民音乐出版社,1996.
 [7]刘蕙孙.中国文化史稿[M].北京:文化艺术出版社,1990.
 [8]金建民.春莺啭——唐传筝曲和唐声诗曲[唱片].上海:中唱上海公司出版,1989.

责任编辑、校对:章 滨

The Guzheng Performance Technique Handed Down with Transform and Its Teaching Issue Nowadays

ZHAO Yi

Abstract : From the point of *guzheng* performance technique , the paper recorded and narrated the general situation of *guzheng* playing skill in ancient time and its transform during the progress of developing . The writer differentiated and analyzes the cultural intension of each school with the technique features formed in modern times , he also discussed the different opinions existed in its teaching program currently , and gave his viewpoint on those issues .

Key words : *guzheng* , performance technique , hand down with transform , school , cultural intension , teaching