

从移植到创新:对我国古筝音乐创作的审视

□文/李伟

摘要:古筝移植作品是古筝音乐创作的重要组成部分,从20世纪早期就已经开始,一直贯穿着整个二十世纪,而当代的古筝创作又由于受西方音乐理论、创作理念、手法等影响呈现出多元化的发展,全面梳理不同时期、不同风格的移植作品和创作作品,对于进一步探寻古筝作品的历史发展脉络以及古筝音乐未来的发展方向都有着重要的理论价值和实践意义。

关键词:古筝音乐;移植作品;创新;审视

引言

古筝是中国较古老的民族弹拨乐器之一,从最初的“分瑟而成说”发展至今,经历了几千年的历程。在这漫长的行程中,作为古筝艺术的载体——古筝音乐在其发展中功不可没。尤其是在二十世纪中,由于创作手法的拓展,促使古筝音乐作品呈现多元化发展态势。在这些拓展的手法中,移植创作则一枝独秀,产生了诸多古筝音乐新作,如:《彝族舞曲》(琵琶曲移植)、《广陵散》、《关山月》(古琴曲移植)、《春到湘江》(竹笛曲移植)、《黑键练习曲》、《晚会》、《牧童短笛》(钢琴曲移植)等。这种对其它器乐移植的“拿来主义”现象是当代的古筝音乐创作的重要组成部分,而当代的古筝创作又由于受西方音乐理论、创作理念、手法等影响呈现出多元化的发展,呈现出多元式的发展,全面梳理不同时期、不同风格的移植作品和创作作品,对于进一步探寻古筝作品的历史发展脉络以及古筝音乐未来的发展方向都有着重要的理论价值和实践意义。

一、古筝移植创作发展脉络

古筝有文字可考的历史有二千五百余年,由于历史上朝代更迭频繁,战乱纷起,古筝曲谱留存于世极少,更由于在沦为半封建半殖民社会和民国历史动荡时期,传统乐曲也大量散佚失传,20世纪早期,古筝只是在各地戏曲音乐以及地方民间音乐中担任伴奏乐器,这时期的各地筝家为了获得古筝的独奏曲,从戏曲音乐和民间音乐的合奏曲谱中将古筝分谱单独剥离开来并稍加改编而构成古筝曲,而形成了风格多样的,极具韵味的地域性古筝流派,因此也出现了早期的古筝移植作品。如:《慢吟》、《寒雀争梅》、《阳调》、《小鸟朝凤》,等等。

20世纪中期,尤其是建国以后到70年代末,由于政府对整个民族音乐事业积极提倡和大力扶持,筝乐迎来了高速发展的新时期。各地的筝家也大量的进行创作和挖掘移植民间音乐,如:曹正根据同名古琴曲移植的《关山月》,王巽之根据“杭滩丝竹”移植的《海青拿鹤》、《云庆》、《灯月交辉》、《四合如意》,周延甲根据粤乐名曲移植的《画阁秦筝》,根据陕西眉户音乐移植的《大金钱》、《五更鸟》、《欢音曲》、《道情》、《凄凉曲》,尹其颖根据同名管弦乐曲移植的《瑶族舞曲》,史兆元根据江南丝竹音乐移植的《原板三六》,丘大成根据同名古琴曲移植的《梅花三弄》,王昌元根据同名古琴曲移植的《广陵散》,孙文妍根据同名伽椰琴曲移植的《海兰江畔庆丰收》等。

20世纪70年代末以后,由于乐器的革新,演奏技巧的飞速发展,演奏者已经不再满足原有作品的技术难度,而这时

期的移植作品在技法上有着大幅度的提升,满足了演奏者对技术的要求。高难度技术的移植作品成为这一时期的重要特征。这一时期除了我国一些器乐、声乐作品被移植外,也有是对国外器乐名作的移植,并且在演奏技法上都是属于高难度的作品,可以分为我国作品和外国作品两类。其中我国的作品主要有:王中山根据同名竹笛曲移植的《春到湘江》,根据同名琵琶曲移植的《彝族舞曲》;根据同名琵琶曲移植的古筝、琵琶、箫三重奏《月儿高》,何战豪根据同名小提琴协奏曲移植的《梁祝》,李萌根据浙江民间音乐根据移植的《霸王卸甲》,赵曼琴根据京剧《智取威虎山》中的音乐移植的《打虎上山》,邱大成根据郑德渊同名曲移植的《孔雀东南飞》,根据同名琵琶曲移植的《春江花月夜》,周望根据贺绿汀同名钢琴曲移植的《牧童短笛》等。国外作品主要有:王中山根据莫扎特同名乐曲移植的《土耳其进行曲》,根据西班牙作曲家萨拉萨蒂同名曲移植的《吉普赛之歌》;赵曼琴根据同名罗马尼亚民间乐曲移植的《霍拉舞曲》,根据同名钢琴曲移植的《晚会》;闫爱华根据阿尔及利亚民间舞曲移植的《达姆,达姆》,根据同名日本民谣移植的《樱花》;孙维权根据肖邦同名钢琴曲移植的《黑键练习曲》,何宝泉根据圣-桑管弦乐曲《动物狂欢节》移植的《天鹅》,根据刘天华同名二胡名曲移植的《光明行》根据巴赫同名钢琴曲移植的《巴赫平均律》等等。

二、古筝音乐创作移植的得与失

(一)古筝音乐移植创作的“得”

“拿来主义”的移植作品经过了由最初的简单移植到近期的复杂化,由最初数量上的补充,到风格化的需求以至技法上的追求三个阶段的积累,无论是从数量方面还是作品的体系化来说都达到了一定的规模。尽管这些方面无法与古筝原创性作品相媲美,但是在不同的阶段对于古筝艺术的发展都有着重要的意义。

1. 填补古筝独奏作品的空白

从移植作品的概况部分可以看出,古筝传统作品20世纪留存于世的极少,20世纪初在曹正等一些著名的艺人努力下,从山东琴书,河南大调曲子中移植了大量的古筝曲才填补了这个空白,应该说这些作品是古筝音乐创作的源头。

2. 弥补各地民间音乐风格的不足

在古筝音乐创作的发展过程中,艺人们从当地民间音乐、戏曲音乐中大量挖掘素材进行创作,形成了风格各异的古筝流派,而移植作品恰恰在这方面起到了一个重要的补充作用。如潮州派古筝演奏家郭鹰先生于二十世纪30年代从潮州“弦诗乐”移植而来的《寒鸦戏水》,以及王巽之于根据同



乐器合奏曲移植的《将军令》，根据“杭滩丝竹”移植的《海青拿鹤》、《云庆》、《灯月交辉》、《四合如意》、《高山流水》，周延甲根据粤乐名曲移植的《画阁奏琴》，根据陕西眉户音乐移植的《大金钱》、《五更鸟》尹其颖根据同名管弦曲移植的《瑶族舞曲》。从这些作品的原作来看，无论是管弦曲还是器乐合奏曲，也无论江南丝竹还是潮州“弦诗乐”，其共同的特点是作品的地域风格性很强，韵味很浓，尽显各地民间音乐的精华，因而也就形成了风格各异的古筝流派。

3. 开创了古筝高难度演奏技巧

古筝音乐创作到了 80 年代已经达到了较高的水准，作品中所包含的技术水平已经相当的高超，例如王昌元创作的《战台风》，张燕创作的《东海渔歌》在当时从技术的角度上说都属于最高难度的作品，但是相对于 1979 年后移植的作品，如《打虎上山》、《彝族舞曲》《土耳其进行曲》等等，无论是从速度，多调性，双手技巧等高难度技巧方面都稍逊一筹，无法比拟的，自从这些高难度技巧的移植作品出现，也为以后的专业作曲家创作高难度技巧的原创性作品提供了可能，使得作曲家解放了思想，更新了对古筝的旧观念，进而创作了大量的系列新作品，如 90 年代王建民创作的《西域随想》《箜篌引》、《戏韵》，王中山创作的《溟山》、《云岭音画》等，叶小刚创作的《林泉》等，这些作品中所包含的技法在目前已经达到的了古筝演奏的顶峰。

(二) 古筝音乐移植创作中的“失”

1. 舍艺取技——对高难度演奏技巧的盲目追求

在学习古筝的过程中，对正确的演奏方法和技巧的训练是非常重要的方面，重视它，无可非议，这也是完美演奏音乐的一把钥匙和必经之路，但是大量的移植作品在凸显高难度技巧这一方面做的过多过滥，导致了以技术的高低来唯一衡量艺术的高低，严重的是，使得教师和学生都围绕这一目的和内容进行演奏和评价，走上了唯“技”是图的恶性循环，失去了音乐的美，失去了音乐的本质。丰子凯先生曾经说过，艺术教育的目的是要让学生有一颗“心为主，技为从”的善巧兼备的“艺术心”。精湛的技巧可以通过勤学苦练来达到，但是“艺术心”的具备却只能靠“心”不断的感悟来完成。

2. 无韵失意——左手传统手法的忽视

“韵”是中国美学史上的一个原生本土的范畴，最早出现在秦古书《尹文子》上，也属音乐范畴，有发音不同而收音相合之意，对“韵”的演绎一直是中国艺术家们最高的艺术追求，是一种品相、是一种境界，并把它看成艺术生命之源，所谓“有韵则生，无韵则死，有韵则雅，无韵则俗，有韵则响，无韵则沉，有韵则远，无韵则局”（明 陆时雍语）而古筝的韵是有其特定的艺术含义，即它是右手弹奏触弦后，左手通过吟揉按颤等传统指法，改变弦的张力，达到异常丰富的音响形态，这种左手按出的音响形态即谓之“韵”，相对右手的声，正好是一虚一实，虚实相济，声韵互补，这也是古筝艺术最重要的美学特征，但是，在某些移植作品中，只重视左手的弹奏技术，强调速度、强调力度，而忽略其左手的韵功，导致按滑功力不足，令古筝的韵味大减，失去了独特的演奏意蕴，无韵失意的古筝也就不成其为筝了。

三、超越移植：古筝音乐创作的创新

20 世纪 80 年代中期，由于文化的开放，西方音乐理论影响，以及创作理念的改变等等，多种合力促使古筝音乐创作呈现多元式的发展，移植作品的数量和质量已经呈下降态势，取而代之的是大量的崭新作品。主要是专业作曲家介入古筝创作领域，他们以一种全新独特的理念，在音乐结构、曲

式、弦序、音色等方面做出了重大的变化与创新，作品所产生的强大艺术魅力，强烈感染着激动的每一个热爱古筝的人。

1. 力求表现多元化的题材

现代创作筝曲在题材上追求多元化，重写意、写韵，不重写实，例如《溟山》表现了一座大山一年四季的变化，《林泉》表现了流水的多种姿态，《无境》表现了对音乐完美境界的渴求。

2. 打破传统的五声调式

现代筝曲不再局限于传统的五声调式，通过人工定弦、重新排列弦序等方法，为筝曲提供了崭新的调式音阶基础，构成了新的调式色彩，例如《幻想曲》、《西域随想》。

3. 精巧的和弦结构

西方音乐特别追求音响的厚实丰满，追求织体上的纵横交错，立体，音色极度融合，而中国传统音乐大都是横向线形的旋律，单一而深邃，古筝也不例外，当代作曲家借鉴了西方作曲理论的精华，开创了全新的和弦结构，使得现代创作筝曲不再局限于单一的横向线形效果，丰富了我国传统的和弦结构。例如《林泉》、《箜篌引》。

4. 变化丰富的节奏、节拍及速度

现代创作筝曲不再满足传统音乐的性格，而是对节奏、节拍、速度进行新的开拓，呈现出非规律性、非方正性的节奏速度律动特征，从而达到改变重音的节奏效果和灵动的速度变化。例如《溟山》、《戏韵》。

5. 大量的运用新的音色元素

在现代创作筝曲中，传统的音色被革新，以一种非常规的演奏技法来获得新的音响追求及意境追求。例如拍击箏体的不同部位、刮奏琴码左侧的无音高序列琴弦，以此来产生异常的音响而满足新的视听追求。例如《幻想曲》、《溟山》、《长相思》。

结语

古筝音乐创作中的移植始终贯穿于古筝音乐创作的整个历史过程，一方面这种创作方式对古筝音乐的创作是积极的、有利的，是对古筝原创性作品的补充，并且对原创性作品的创作也提供了多方面的借鉴，从中借鉴和吸收一些积极的因素有利于古筝音乐创作的长期发展；第二方面，这种方式也存在其不利的因素，不能背离民族乐器的文化属性而一味追求移植，特别是不同文化属性的音乐作品，要加以引导和创新，最终成为我所用的作品。第三方面，现代创作作品要以民族音乐素材为基础，借鉴不同文化属性音乐中科学的技法，围绕自己特有的民族音乐进行创作，这才是我国音乐创作的未来发展之路。

参考文献：

- [1] 李英. 二胡演奏艺术中的移植乐曲[J]. 北京: 中央民族大学学报(哲学社科版), 2005(1).
- [2] 卜小妹. 20 世纪末二胡音乐及其演奏技巧的新发展[J]. 中央音乐学院学报, 2003(1).
- [3] 汪海元. 论二胡音乐创作中的移植样式 [J]. 人民音乐, 2007(2).
- [4] 李萌编. 中国现代筝曲集萃[Z]. 北京: 人民音乐出版社, 2008.
- [5] 上海音乐出版社编. 中国古筝名曲荟萃(上、中、下)[Z]. 上海: 上海音乐出版社, 1998.

注: 基金项目: 2010 年高校省级人文社科一般项目, 编号: 2010sk120.

李伟: 安徽师范大学音乐学院副教授, 文学硕士