



古筝艺术呼唤新作新人

——从“中国古筝艺术第三次学术交流会”谈起

冯光钰

1996年4月下旬,由中国音乐家协会、扬州市人民政府在广陵古城联合主办的“中国古筝艺术第三次学术交流会”,是继1986年和1991年的两次全国古筝艺术学术交流会之后举行的又一次古筝音乐界的盛会。这次交流会以“繁荣古筝音乐创作,推出古筝艺术新秀,交流古筝学术研究成果,增进古筝艺术界的团结和友谊,进一步推动古筝艺术的发展”为宗旨。学术交流会期间,为古筝艺术能在新的历史时期出新作、出新人,与会者进行了广泛的学术交流活动,取得了可喜的成果。

从文艺反映论的认识上看,古筝音乐与其他文艺形式一样,都是一定时代的社会生活的反映。作为一定时代的社会生活反映的产物的古筝音乐作品,是时代精神的表现,无不具有时代的特点。古筝音乐从生活到艺术的过程,是一个螺旋循环无止境的过程。古筝新作在这个过程中诞生,古筝新人也在这个过程中成长。

我国古筝艺术源远流长,流派纷呈。筝曲作品有着深厚的传统,各地区古筝流派积累有大量的传统曲目。历代流传下来的传统曲目,实际上也是每个时代生活的反映。随着时代、生活的发展,光是传统曲目显然已不能满足当代广大听众的新的要求。他们不仅需要欣赏历史上各个时代的传统筝曲,也对反映我们这个时代的筝曲表现出很大的兴趣。时代赋予筝曲创作者(无论是专业的还是业余的)以重任,要求他们创作出更多的表现新时代、新生活的筝曲作品。

现代古筝曲的创作常常采取两种方式:一是直接从生活中吸取养料,进而提炼成古筝曲;二是引用现代的歌曲或器乐曲音调,通过器乐化、古筝化的发展,将其改编成富于古筝特色的乐曲。

从生活到筝曲

从深入现实生活到创作成筝曲,一般要经过熟悉生活、体验生活、表现生活三个阶段。创作的第一步是熟悉生活,获取感受。进而是体验生活,深入地观察事物。但作曲者不可能纯客观地体验和观察生活,必然要使生活染上一层主观色彩,把自己感受到的生活用音符表现出来。从生活到古筝曲,孕育并创作古筝音乐形象所运用的最为基本的表现方法是“艺术变形”。这可以说是文艺创作的共同规律,而古筝音乐创作的艺术价值正在于对生活的艺术变形。

所谓艺术变形,就是作者在音乐创作过程中对生活的客观事物作出的艺术处理。作曲者通过对生活的集中、概括、提炼等手法,将其变化为艺术作品。古筝曲《高山流水》(与古琴曲同名异曲)在把视觉形象转化为听觉形象时,采用歌唱性旋律与括奏相结合的手法,表现出流水淙淙,浪激波涌的音乐艺术形象。而同样是表现“水”的艺术效果的《出水莲》及《寒鸦戏水》,则根据典型化的需要产生了不同的变形。广东客家筝曲《出水莲》属重六调乐曲,按钱热储《清乐调谱选》所载此曲题解为:“以红莲出水,喻乐之初奏,象征其艳嫩也。”乐曲所刻画的“水”是一种静态的形象,与出污泥而不染的高洁的莲花相映成趣。潮州筝曲《寒鸦戏水》所表现的“水”又另是一种情趣,乐曲用高低八度音程交替变化的手法,间以轻快流利的花指,描绘一群寒鸦(即鱼鹰)在水中追逐嬉戏的情景。这三首古筝曲对“水”的各种不同形态的表现,全是在艺术变形中完成的。

与绘画、雕塑、摄影等诉诸视觉形象的刻画不同,音乐家创造的音乐形象是看不见摸不着却可感受到的。属于听觉艺术的音乐形象,是通过可以直接作用于听觉联想的艺术来表现作曲者的意象的。在民族

器乐作品中,同样是表现“月亮”,二胡曲《月夜》、《二泉映月》,箏曲《汉宫秋月》,琵琶曲《月儿高》,广东音乐《三潭印月》,丝竹乐《春江花月夜》,民乐合奏曲《彩云追月》、《花好月圆》,由于作曲者(演奏者)对生活的感受不尽相同,面对月光,当客观事物进入作曲(演奏)者的主观世界,产生创作的冲动并进行作曲时,不同的作者便会产生出不同的艺术变形处理。刘天华的《月夜》,是作者“1924年夏季某夕在月下纳凉时作”,在两根琴弦上抒发作曲家的深沉情思。阿炳的《二泉映月》实际上是一首有标题的无标题二胡曲,揭示了一位刚直不阿的盲艺人饱尝人间辛酸、痛苦和坎坷不平的一生的感慨。《春江花月夜》通过江楼钟鼓、月上东山等乐段,表现了微波荡漾,优美宁静的春江景色。山东箏曲《汉宫秋月》是由“八大板体”发展而成的箏独奏曲,运用揉、吟、滑、按等弹奏技巧,纯朴古雅的风格,表现了古代宫女的悲怨情绪。《汉宫秋月》尚有同名异曲的琵琶曲和二胡曲,都是以抒情委婉,细腻深情的旋律,从不同侧面刻画古代宫廷妇女抬头远望秋月而触景生情的苦闷与哀怨。这些乐曲所表现的月光,诚如国学大师王国维在《人间词话》中所说:“以我观物,故物皆著我之色彩”的有我之境。作曲者(演奏者)所观之“物”的月亮,既是月亮之本体,又是“著我之色彩”之月亮,借以抒发自己的情怀而已。这种艺术变形,实际上是使客观世界的物体(比如水和月亮)内化为作曲者主观世界的物象(抒发情怀)的过程。

艺术与生活的关系历来是文艺家在创作中探索的重要课题。包括古筝在内的音乐要艺术地认识并反映现实生活,必然是既源于生活又不同于生活,从生活到古筝曲必定要经历一个漫长的艺术变异过程。古筝独奏曲《战台风》(王昌元曲)通过对风狂雨骤的台风形象的描绘,着重刻画了抗击台风的人们坚强勇敢的精神。这首乐曲的艺术价值正在于运用热情洋溢的旋律与快速扣摇、刮奏等弹奏技巧,表现出人们战胜台风侵袭的不屈不挠和高昂斗志,这和作者到沿海观察台风的情景有关,但又大相径庭,二者不能替代。同样是抒发对春天的感受,高胡、箏三重奏《春天来了》(雷雨声曲)、古筝独奏曲《春光咏》(涂永梅曲),也是作曲家通过对春天的艺术变形完成的。前者是作曲家根据福建民歌《采茶灯》的主题旋律发展而成的高胡、古筝(I、II)三重奏,高胡激越高昂的歌唱性旋律与富于舞蹈节奏的古箏弹奏有机结合,生动地表现出春意盎然,万物竞长的热烈欢快情绪,寓意深长地揭示出新生活给人们带来的欢愉。后者《春光咏》则是一首富于江南丝竹风格的抒情性箏曲,引子象征春雷,接着表现春色明媚,百花争艳,蝶舞春光等画面。作曲家以自己对春光的感受,将春光艺术变形成一曲反映祖国水乡一派朝气蓬勃美好景象的赞歌。

在中国古筝艺术第三次学术交流会上演奏的一些古筝新作,也说明古筝音乐创作的价值正在于对生活

的艺术变形。

艺术变形,需要观念上的更新,要善于吸纳20世纪以来音乐发展的新成果。这些箏曲新作较好地将传统与现代,时代精神与民族风格有机结合,并充分发挥古筝富于歌唱性的特色,塑造出感人的音乐形象。当然,这些新作还要接受时代和听众的检验,不断锤炼,力争使之成为精品。

引用现成曲调改编古筝曲

引用现成曲调改编古筝曲,同样是一项创造性的工作。一首好的古筝改编曲,应当是一首富于创造性的作品。

多年来,一些古筝作曲家或古筝演奏家,常常把在群众中有广泛影响的声乐曲或器乐曲的旋律“移植”到古筝上,进行“卡歌”式的演奏,而更多的是将原型主题旋律采取变奏手法发展成一首完整的箏曲。

如果说,从现实生活中吸取养料创作成的箏曲,是作曲家“直接”深入生活取得的成果;那么,古筝改编曲从某种意义上说,则是“间接”从生活中取材。因为原型作品也是社会生活的反映,经过箏曲作者创造性的改编,使原型作品古筝化,而成为箏曲流传于世。如古筝改编曲《浏阳河》、《山丹丹开花红艳艳》、《井冈山太阳红》、《草原英雄小姐妹》、《打虎上山》、《凤阳花鼓》、《南泥湾》、《绣荷包》、《无锡景》、《剪剪花》等等。这些乐曲,由于既保持了原型作品优美动听的旋律,又充分发挥了古筝特有的艺术表现力,深受人们的喜爱。

同时,我们也看到,有的古筝改编曲目由于缺乏创造性,常常流于一般性的“移植”或“卡歌”。虽然把一些为群众熟悉的歌曲或民间音调用“卡歌”的方式在古筝上演奏也具有一定的特色,但对古筝独有的表现性能及技巧发挥得不够,以致难以产生深刻的艺术感染力。古筝改编曲的创造性,主要表现在要有独创的音乐形象,即把引用的原型曲调,通过富于独创性的改编创造出新的乐曲来。

古筝改编曲是一种再创作,需要在音乐结构、发展手法诸方面出新。从一些优秀的古筝改编曲的创作经验中可以看出,一首成熟的古筝改编曲应力求达到以下两方面的要求:

一是保持原曲的神韵和特有的风格色彩。

二是在原曲的基础上加以古筝化。充分发挥古筝乐器的性能,按箏曲结构特点,或扩大曲式,或拓宽音域,充分运用古筝的表现技法,使之既有原曲的韵致,又创造出新的意境,新的音乐形象,成为富有新意的箏曲作品。

从这次学术交流会上演奏的箏曲新作中,我们看到箏曲创作的质量水平有很大提高。这首先得益于箏曲创作队伍的扩大。古筝演奏家兼事箏曲创作,固然值得赞扬和鼓励,但约请专业作曲家为古筝创作曲目,也是十分必要的。近些年来,受到广大群众欢迎

的箏曲中有不少是出自专业作曲家的手笔。何占豪、雷雨声、饶余燕、黄万品、徐晓林、王建民等作曲家的一些箏曲新作之所以富于艺术生命力，就在于他们既有娴熟的作曲技巧，又对古箏的表现性能有较深入的了解。因此，这些作曲家创作的一些曲目，成了古箏演奏家们在舞台上的保留曲目。古箏音乐创作有着它独特的思维方式。如果说古箏演奏家创作箏曲择重于感性思维，那么专业作曲家则显示出他们擅长于理性思维的特长。当然这两种思维方式各有长处，并无高低之分。但如果箏曲创作能充分发挥音乐创作的感性与理性双向思维的优长之处，作曲家驾驭箏曲创作的能力则更能得到充分的施展。就目前我国箏曲创作的现状来说，这两种创作力量都应进一步加强，以使新作品的不断涌现和作品水平的提高。

二

要繁荣古箏艺术，既要多出精品，也要多出人才。不断培养古箏艺术的新生力量，特别是培养跨世纪的古箏新人，是促进古箏艺术在新的历史时期继续发展的迫切任务。

古箏新人包括创作与演奏两方面的人才。古箏音乐创作人才除了从事箏曲创作的专业作曲家外，许多古箏演奏家也肩负着箏曲创作的任务。从创作数量来看，后者创作的箏曲占有很大的比例。这是因为，专门创作箏曲的专业作曲家并不多，于是古箏演奏家们不得不“自力更生”，在投入演奏的同时，又拿起笔来兼搞箏曲创作。由古箏演奏家创作的箏曲，在充分发挥古箏的特有性能和表现技巧方面，无疑有许多有利条件和优长之处。他们谙熟古箏这件乐器的构造、音域及左右手的弹奏技法，能驾驭自如地在箏弦上刻画各种音乐形象，创作出受群众喜爱的箏曲作品。但另一方面，如前所说，由于音乐思维上的差异，也反映出创作上的某些局限性。他们创作的箏曲长于感性“移植”，有的箏曲作品还有待精益求精，在思想性和艺术性上臻于理想，更有感人的艺术力量。由此看来，提高箏曲创作质量，多出精品的关键，在于创作人才的素质和水平，应当加强这方面的培养训练。

古箏演奏人才，近些年来在各方面的努力下，出现了一批新人，这是十分可喜的现象。古箏界新人的传承方式仍采取沿用传统的和现代两种形式并行，这是在新的历史时期传承方式的重要特点。

古箏传统的传承方式，在广大农村中仍然是一种较普遍的形式。许多民间艺人采取师傅带徒弟、以口传心授的方式培养新人，取得了很大成绩，使民间箏曲得以一代一代地传承下去。在目前城市采取学校或训练班的方式培训古箏学员的情况下，这种民间式的传承形式仍应提倡和发展。因为，广大农村的音乐爱好者需要欣赏富有乡土气息的民间箏曲。当然，由于现代文化的冲击，民间古箏传承方式的地盘已出现越来越缩小的趋势。我们一方面要正视现代文化生态环

境的变化给民间古箏传承带来的负面影响，另一方面对现有农村民间古箏的传承也应采取鼓励和保护的态度，使之扩大传播面，与城市的现代传承方式并存，互为补充，相辅相成。

我们欣喜地看到古箏的现代传承方式，在近十多年来随着改革开放的进程，有很大的发展。这是民族音乐在我们这个飞速发展的时代出现的必然趋势。这种特点突出地表现在两个方面。一是在音乐院校特别是其附属中学和小学，普遍增加了古箏专业的招生名额，培养了一些青年和少年儿童古箏尖子人才，在全国或地方举办的各种古箏比赛中获得优异成绩。二是社会普及古箏教育。各地青少年宫、工人文化宫、群众艺术馆及文化馆(站)、普通中小学音乐课堂教学，都广泛开展了古箏及其他民族乐器的培训。此外，古箏教师私人教学也招收了一定数量的琴童。这里值得提及的是，业余古箏考级活动的开展，也推动了古箏人才的培养。许多有远见的家长，把培养孩子课余学习古箏，当成是对后代的美育教育。他们并不指望孩子将来一定要成为专业的古箏演奏家，而是作为一种素养来培育孩子对中国民族音乐文化的兴趣和热爱，使他们在纯朴高雅的音乐中陶冶情操。许多有事业心的古箏教师，花费很多心血编著古箏考级教材，耐心教学，使孩子们在不长的时间里学得很多古箏音乐知识。据不完全调查统计，目前全国学习古箏的琴童有十万左右。这个数字虽然在全国人口总数中占很小比例，但从古箏发展史来看，却是一个空前的喜讯。

这次学术交流会上，在众多的议题中，许多箏友交流了培养琴童的心得体会，这是这次学术交流会的重大收获。有些古箏教师带来了拔尖琴童演奏箏曲新作，既展现了他们辛勤教学的成果，也使我们看到古箏事业后继有人，一代箏人在茁壮成长，令人欣慰。

我们还高兴地看到，与会者向这次学术交流会提交了30余篇具有一定理论水平的学术论文，从各种角度、不同层面探讨箏史、弹奏技法、创作技巧、普及教育诸方面的问题。在短短的几年间在箏乐论苑中又开放出这么多鲜艳的花朵，实在难能可贵。理论与实践是相辅相成的，箏乐理论在实践中产生，又反过来指导箏乐实践，这是古箏艺术获得不断发展的两个重要方面。

为了迎接新世纪的到来，时代呼唤古箏艺术的更大发展，古箏艺术呼唤涌现更多的优秀作品和优秀人才。让古老的箏乐弹奏出更新更美的乐章，让古箏艺术在建设社会主义音乐事业中发挥更大的作用！（摄影：施传华）