

秦筝的历史渊源与复兴

引言

曾在历史上光彩夺目的秦筝，一度只闻其名，不闻其声。仅能够在古代文学作品中领略其风采。新时期一批有志的民族器乐工作者在复兴秦筝的工作中，立足保持地方风格，依靠地方传统音乐，走出了一条成功之路。

本文的第一步工作就是搜集尽可能详尽的资料。再进行大量的浏览、细致的阅读分析。然后在这个基础上分别对于历史中的秦筝（通过对文献的分析，探究“秦筝”的含义及其繁荣、衰落、断代的经过。）和现代的秦筝（乐人、乐曲、风格特点、音乐精神）进行分析研究。试图在阐述秦筝流派复兴的历史根据、现实状况和发展成果之后得出以下的论点：秦筝复兴工作获得成功的经验是：

- ①立足于地方传统音乐发展器乐的地方风格；
- ②在保持地方特色的基础上，吸收现代的音乐元素及技法，让技法服务于风格从而更加丰富本流派的表现力。

及时的总结这些实践中获得的经验，对于在新时期如何既保持地方风格，又能结合多方面音乐元素，发展为具有时代感，与时代接轨的新传统音乐流派，从而繁荣民族音乐具有十分重要的现实意义。

一 秦箏小考（溯源）

（一）“秦箏”一词的含义

“箏，又称秦箏”几乎每一篇介绍箏的文章都使用过这句话。《中国大百科全书-音乐舞蹈卷》¹：“箏一词最早见于《史记·李斯列传》中《李斯谏逐客书》‘夫击瓮扣缶，弹箏搏髀，而歌乎呜呜快耳目者，真秦之声也。’春秋战国时期箏已流行于秦地。（今陕西）史称秦箏”。《中国乐器图志》²载“……箏早在公元前2世纪左右作为声乐的伴奏乐器已广泛流传，于秦国尤盛，故名秦箏。”以上的引文中都一致地使用了“秦箏”一词。究竟“秦箏”的含义是什么？

在汉代司马迁《史记·李斯列传》（卷87）引《李斯谏逐客书》中，李斯把许多外来的事物同秦国本土的事物加以对比，以喻人才的任用方面，外来的人同秦国本国人一样可以为秦国所用，为秦国带来利益。文中列举箏、缶、瓮等乐器作为秦国本土音乐的象征和代表。《旧唐书·音乐志》载“箏，本秦声也”由此可见“秦箏”是箏的又一个名称，“秦”的含义是秦地。当时也并没有以其他地区称谓作为箏的别称的情况如“潮箏、豫箏、鲁箏……”。因此许多学者推论出秦箏是指“发源于秦地的箏”。

秦地一词的历史概念不仅指秦都咸阳或秦国所在地（今陕西），还曾包括甘肃大部、宁夏东南和山西西南部、河南函谷关以西，湖北，四川北部等地。地域广大，地形复杂多变³。秦岭横贯于关中盆地以南，北有黄土高原西有祁连山，河西走廊。汉江，渭河分别为黄河的最大

支流，流经这里。地形多山区、高原，沟壑纵横。地理环境造就了秦人爽直、磊落的性格。在秦风音乐中则体现为“繁音激楚，热耳酸心”的审美趣向。长安作为秦地的中心城市更是西周、秦、西汉、前秦、后秦、北周、隋、唐等十一朝国都所在。相当长的一段时期里处于中国的政治、经济、文化中心。是文人、学士、艺术家的汇集之地。此时上至宫廷礼乐，下至民间聚会，无论达官府第还是文人书斋而或青楼酒肆，无处不闻秦筝。

西汉桓宽《盐铁论》载：“往昔民间酒会，各以党俗，弹筝鼓缶而已。”

西汉侯瑾《筝赋》云“享，酬酢嘉宾，移风易俗，混同人伦，莫有上于筝者矣。”

山东大学曹涤非教授从《乐府诗集》中《相和歌辞诸曲》⁴中考得当时宫廷音乐各调所用乐器如下：

相和曲：笙、笛、节、鼓、琴、瑟、琵琶；

平调曲：笙、笛、筑、箏、琴、瑟、琵琶；

清调曲：笙、笛、节、箏、琴、瑟、篪；

瑟调曲：笙、笛、节、箏、琴、瑟；

楚调曲：笙、笛、节、箏、琴、弄、琵琶。

由此可见箏在当时宫廷音乐中的地位。

南朝文学家沈约《咏箏》一诗云：“秦箏吐绝调，玉柱扬清曲”曹植《箏篴引》有“秦箏何慷慨，齐瑟和且柔”之句⁵。唐代诗人白居易《邓舫张彻落第诗》有：“奔车看牡丹，走马听秦箏”

唐代多部伎中的清商伎是汉族音乐，其中就使用过箏⁶。

以上史料足以反映秦筝在当时的活跃繁荣的情况。自秦至唐的上千年中，秦筝不仅在秦地繁荣发展，而且也因迁都改朝、官员调任、商旅通行等因素，向全国散播，别是汉魏六朝时期连年的战乱，社会动荡，民族融合更为文化的融合、交流提供了条件。秦筝每到一个地方便与当地的民俗风土相结合，形成符合当地人民审美情趣，反映当地人民喜怒哀乐，音调上符合地方语言习俗，具有地方风格的艺术。当时的唐都长安是一座国际性大都市，街道上可以见到不同肤色，身着不同服饰的来自异国他乡的人们。秦筝也作为中国文明的代表被这些远道而来的人们带回国去，并在异国生根。今天日本的 koto、韩国的伽耶琴就是秦筝东渐的证明。（参照附页照片）

此时的“秦筝”实际上已有两种不同的含义。

一是：乐器的名称，泛指筝。

二是：特指秦地风格的筝。

（二） 秦筝风格的形成

词义的分化具体发生的年代已无从考察。但风格是具有相对性的，如果只是单一的一种，就不能称其为风格，多种不同的色彩类型并存便有了风格的区别。因此其他筝乐风格的存在就成了秦筝风格成立的前提。

早在战国时期就有不同于雅乐，被当时称之为“新声”的“郑卫之音”、“赵讴”、“郑舞”等音乐。郑（今河南）、赵（今河北）、卫（今河南）。这些地区由于语言、地理环境、生活习惯等因素的差异，和这

些地区较为远离政治统治中心，受封建礼乐的约束较少。形成了较为开放，爽直的音乐风格。虽然没有关于这一时期这些地方箏乐的记载，但假设后来秦箏传入，其风格必然会受到当地的影响发生变化，与秦地风格形成对比。东汉后期至南北朝时期是我国历史上人口、文化大融合的一页。特别是南朝各国定都建业（今南京），打破了长期以来政治、文化以秦地为中心，并向北方倾斜的格局。建安七子之一的阮瑜（陈留尉氏人，今河南开封）所作《箏赋》中对于箏乐风格的描写具有明显的今天的河南派箏乐风格。“……大兴小附，重发轻随，折而复扶，（手法方面）慷慨磊落，卓砾盘纤，北七之节也。（音乐风格方面）”河南大学丁成运教授在《河南箏派》⁷一文中写到：“……不过这时的郑声还没有箏，随着秦箏传入中原，箏渐用来演奏河南的民间音乐。唐·李峤《咏箏》诗中有‘郑声既嘹亮，秦声复凄切’之句分明是说郑声以发展成为具有鲜明的特点，能与秦箏分庭抗礼的不同风格了。但其详细情况和曲目都还不能考证。”南朝梁·孝元帝《和弹箏人》诗中所箏乐风格则又与郑声不同。“琼柱动金丝，秦声发赵曲。流徵含阳春，美手过如玉。”梁·简文帝萧纲作《箏赋》云：“若夫钓竿初发，霞蝶初挥，动玉匣之余怨，鸣阳鸟之始飞。”⁸其优美婉转，细腻平和的风格与阮瑜之《箏赋》中所描写的风格之间存在着明显的刚、柔、曲、直的南北风格之差异。可以判断，此时同在“秦箏”的名称下，另有几种不同于秦地风格的箏乐存在着。

至隋唐时期，全国趋于统一，再次建都长安。文学方面，诗词歌赋发展到了一个顶峰。在大量的诗词中有许多以箏作为题材的作品。

“抽弦促柱听秦箏，无限秦人悲怨声。”唐·柳中庸《听箏》。

“汝不闻秦筝声最苦，五色缠弦十三柱……”“……汝归秦兮弹秦筝，秦声悲兮聊送汝。”唐·岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》。

“纤指传新意，繁弦起怨情。”唐·张九龄。

“移愁来手底，送恨入弦中”唐·白居易⁹。

此时的“秦筝”，从其突出悲、苦、怨的风格表述来看，与历史中秦地音乐风格相一致，一直保持其深具感染力的可贵风格。这应该是秦地筝从战国时期流传下来的主脉。

在古代诗文中，作者经常会根据行文的需要以“秦声、十三弦”等名词代指筝。虽然“秦声”是一种泛称，泛指秦地的民歌、戏曲、器乐、歌舞、甚至是语言。但诗人以“秦声”代称“秦筝”，一方面说明筝在秦地音乐中具有代表性，另一方面也说明器乐与民间音乐之间密不可分的关系。

尽管魏晋以后各地已有不同风格流派的筝与秦筝共存，但人们仍习惯以“秦筝”作为筝的统称。1936年郑祝三所著《潮州三弦、琵琶筝谱》的自序中仍称筝为秦筝。另外，潮州市文化馆还保存着世传的筝谱，名为《秦筝乐谱》。直到1938年梁在平先生的《拟筝谱序》中才第一次以古筝统称筝。这种叫法可以避免因统称“秦筝”而造成不同流派混淆不清的麻烦，得到大家一致的认可。相对于此，今天的“秦筝”就特指流传在陕西的筝，具有陕西音调特征的筝乐。

（三）秦箏寻觅

然而，现在的各种乐器典籍中，只有关于潮州、客家、河南、山东等箏乐流派的记载，不见了“秦箏”（陕西流派）的踪影。箏在陕西的实际情况是，20世纪50年代，在关中地区已濒于绝响。在长安等地区没有见过人弹箏，西安市各文艺团体里没有人弹箏，至于陕西民间，农村也无人识得箏¹⁰。总之在陕西找不到箏的乐人、乐器、乐谱似乎秦箏已经失传。随着时间的推移，新的发现和新研究成果使我们有更多的材料和依据来重新看待这一问题。

1. 对榆林箏的考察

榆林小曲是在榆林城内流传的一种说唱音乐，约形成于明代，至今仍然活跃于当地，箏是其伴奏乐器之一。

80年代初期，周延甲、李世斌亲赴陕西榆林地区进行实地考察。发现盛行于榆林城内的榆林小曲的伴奏乐器中有箏。还找到了弹箏的艺人和传下来的箏曲。曹正教授认为榆林箏的流传是秦箏的余绪，是秦箏并未失传的重要依据。但也有人认为，榆林箏从演奏曲目到技法来看都十分简单，在乐队中的作用也仅为“把握节奏、装饰美化旋律”，对声腔的依附性很强，器乐化程度较低，与历史中所记载的秦箏扣人心弦，引人入胜的高度器乐化演奏境界很有差距。

（1）从历史与地理方面来看：榆林地区地处毛乌素沙漠与陕北黄土高原相接地带。北与内蒙古乌审旗接壤。自古就是汉族和少数民族交替控制的地区。西周为翟人占，战国时期先后为赵、魏、秦的属地，西汉设龟兹属国都尉治所，安置龟兹人和匈奴人。南北朝为羌、南匈奴、

羯人等占。唐、宋魏党项人占，并建西夏国。直至民国初年才划归陕西，建国初设市。这里可以说是汉民族与少数民族长期融合杂处之地。

(2) 人口构成方面:现在的榆林人口主要是由明代移民的后裔，包括屯军戍边的军士、迁徙而来的移民、调任官吏及其族人等。据《榆林市志·人口志》载：“……明成化七年（1471）设榆林卫。至宏治十四年（1501）明朝先后从云南、两广、福建、浙江清解因不服水土不肯前去实边的军籍人和‘情重罪囚……共计 43594 名原额’解屯驻榆林卫、各堡。世代屯留榆林实边。”“……长城沿线上各城堡有鞑靼归降‘通事’（翻译）‘夷丁’ 1200 余名，他们的后裔以及明朝初年到榆林戍边的将士的后裔，就成为榆林居民的重要组成部分。”“万历三年（1575）《徐仁墓志》载：‘始祖名德者浙江仁和人仕，……有功调升陕西绥德卫，实授百户，……数世相沿，举族来榆戍边。’《朱氏族谱》：‘予邑朱氏族原籍江南……’”《榆林县乡土志》载：“王戟，扬州人，其远祖由义勇迁榆……”康熙年间《葛氏家谱》载：“吾葛氏一族先世原居江南卢州府舒城县（今安徽省，）……于明时因移丁北迁陕西卜居榆林。”

(3) 音乐风格方面:“旋律多以五声音阶组成，不似秦声音乐那样由 4、7 的变音形成强烈的风格色彩。保留有许多江南的曲牌如《九连环》、《张生戏莺莺》等。其中《张生戏莺莺》就是江南小调《茉莉花》的变体，它不仅保持了茉莉花的旋律骨干音，同时也吸收了艺人演唱江南小调的方法，润腔与拖腔又与榆林当地的语音、民间音乐相融合，形成其独特的音乐风格……”¹¹其所使用的乐器：小三弦、小琵琶、小扬琴也均为江南的款式并非为北方所有。

大批的江南人将他们家乡的丝竹韶音传入榆林，并同本地的声乐交融凝聚形成了独树一帜，具有浓郁榆林城特色的“里巷之曲”——榆林小曲。可见榆林筝并不是继承了历史上秦筝的风格一直流传至今，而是另有渊源。

2. 对西安鼓乐中“大琴”的考察

为了了解秦筝何时，又如何能在陕西关中地区销声匿迹，80年代初期曲云深入民间鼓乐社，向艺人学习鼓乐，并查阅了大量的资料，终于在浩若烟海的民间手抄谱中发现了秦筝的遗迹——《大琴门》鼓段和《唱鼓段》的鼓乐谱（谱例1）。这一重要的发现填补了秦筝一度中断的历史空白。1983年走访西安城隍庙鼓乐社的艺人张隆兴时，据张先生讲，他的师傅曾见过“大琴”用在坐乐中。用手抓弹，有许多弦和码，样子像“棺材板”。西安鼓乐研究专家李石根先生的文章《西安鼓乐浅识》中也记载了他曾在50年代采访西安鼓乐艺人安来绪。他提到“大琴”是演奏坐乐时的“摆什”（摆设）。以及西安原大吉昌鼓乐社的艺人余铸也讲过他的父亲（鼓乐艺人）余登赢向他讲到过的“大琴”。除与以上艺人的描述吻合之外，还提到了其定弦是“五个字”。（即五声音阶定弦）根据这些关于“大琴”特征的描述，以及《大琴门》鼓段半字曲谱的重要发现。可以确信“大琴”即筝¹²。

看来，秦筝的流传在陕西的中断，不过是两三代的时间。文化的发展受到经济基础的制约，文化的传承必须寄托在人的身上。自唐以后，文人们多崇尚与儒学文化关系更为密切的古琴。筝主要活跃于乡村，市井之间。相比之下缺乏文字的记录和谱面的保存。而口传心授的传承方式更是依赖于人的生命的延续。时至近代，近百年的内忧外

患。经济落后、民生凋敝，人民已难于应付生活。这种状况延续的时间以人口更替来看，也有四五代之久。一些流传于民间的艺术逐渐走向衰落甚至失传便是情理中的事了。这一时期同时失传的西安鼓乐中曾经使用过的乐器还有琵琶、壳子、梅管、夏笛等。

3. 民族音乐流派形成的条件

关于流派的定义，《辞海》的解释为：“流派：水的支流；文学艺术方面的派别”。《汉语大字典》的解释为：“流，水的流动；派，水的支流。泛指分支。”可见，汉语用共同的源头分流出不同的支流来比喻文学艺术方面不同的风格。

一般来说，称其为一个流派应具备的条件有：

(1) 一定数量的传统代表曲目。如

河南筝派：《山坡羊》、《新开板》、《和番》、《落院》、《哭周瑜》等。

山东筝派：《琴韵》、《四段锦》、《飞花点翠》、《汉宫秋月》、《鸿雁捎书》等。

客家筝派：《出水莲》、《崖山哀》、《杜宇魂》、《蕉窗夜雨》、《昭君怨》等。

潮州筝派：《寒鸦戏水》、《思凡》、《秋思》、《柳青娘》、《粉红莲》等。

浙江筝派：《四合如意》、《普庵咒》、《月儿高》、《霸王卸甲》、《高山流水》等。

(2) 有独特的风格特色。如河南筝派的乐曲高亢嘹亮，激昂铿锵；山东筝派的温厚朴实，刚劲内在；客家筝派，即保持了中原音乐的稳健纯朴，又有岭南音乐淡雅清丽的独特风格；潮州筝派由于有一整套严

格的用调法则，其风格富于变化，很难用一种风格进行概括。近年来，有许多研究者正在致力于通过发现潮州音乐与西安鼓乐的共同点，进而揭示他们的内在联系，并取得了很多成就。浙江筝派的乐人不仅继承传统，还吸收借鉴了其他乐器、流派的技法，发展了许多新技法，形成了其典雅文静、表现力丰富、层次多变、气势宏大的特点。

(3) 独特的演奏技巧。如河南筝派的游摇、紧密的重颤；山东筝派的花奏、反向的托劈、大指有颗粒性的摇指；潮州筝派由曲体结构（拷拍、单催、双催）决定，形成了适应于演奏十六分、切分节奏的快四点；由特殊音调产生的被当地人称为“老虎大开牙的”左手三指同时按弦。（大指、食指、中指）客家筝派特别重视对左手余音的表现，以至对余音的特殊处理有十几种之多；浙江筝派由于乐器的改革使技巧得到进一步的发挥。腕摇、扫摇、快速点指、快速提弹。对于整个筝乐的技巧发展起到了推动作用。

(4) 有代表性乐人。如河南筝派：曹东扶、王省吾、任清芝；山东筝派：赵玉斋、高自成、韩廷贵；潮州筝派：林毛根、郭鹰、杨秀明；客家筝派：何育斋、罗九香、饶宁新；浙江筝派：蒋荫椿、王撰之、项斯华。

二 秦筝的复兴

（一） 秦筝复兴的人文背景

1957年，已故中国音乐学院古筝教授曹正先生来到西安讲学，提出了“秦筝归秦”的思想，旨在复兴秦筝流派。

周延甲先生是50年代古筝进入正规音乐院校的第一批专业学生。由于当时的陕西没有师资，他北上沈阳音乐学院，得到曹正先生的指教。后留西安音乐专科学校（西安音乐学院的前身）任教，成为秦筝归秦的第一代实践者。

他的学生曲云、尹群、魏军、樊义凤、常晓东等不仅以演奏秦派筝曲广受赞誉，其中的大部分人还积极的参与创作，优秀作品辈出。这个群体还积极从事教学工作，使秦筝队伍得以不断的壮大。秦筝流派的乐人群体有别于以往的某些流派的民间艺人，群体。以往的传统流派多是一个地区内的师徒传承或是家族世代传承，往往是一个流派的艺人只弹奏本流派的乐曲，很少或不弹别派的乐曲。这种现象在河南、山东、潮州、客家等流派的老一辈艺人中十分普遍。而提出“秦筝归秦”，复兴陕西流派的创始者和发起人曹正教授也正是把古筝引入正规音乐院校教育的主要人物之一。他的学生周延甲先生也是在音乐学院通过教学和创作对“秦筝归秦”进行实践。几十年中培养出一批又一批的秦筝接班人。因此今天秦筝流派的乐人群体大多是受正规音乐教育的，全面的专业音乐院校毕业生。他们除了演奏秦派筝曲外，也演奏其他流派的作品和新创作的作品。当然他们的主要成就集中的仍体现在创作和演奏秦派筝曲上。如周延甲先生创作的《秦桑曲》获“山

城杯”全国民族器乐比赛作品一等奖；曲云先生创作的《香山射鼓》获亚洲音乐论坛优秀作品奖，香港“雨果”公司、新加坡“黄河”公司，分别为她出版了独奏专辑，其中大部分为她演奏的秦筝乐曲；尹群演奏《秦桑曲》获“山城杯”全国民族器乐比赛第一名，并出版《秦筝名曲荟萃》专辑；魏军创作《三秦欢歌》、《秦调》《乡音》；常晓东创作《易水别》等。以上所列举的诸多作品及其演奏者所表现出的新特点，正是今天的秦筝流派在演奏技法上不拘一格，大量吸收别派和创作乐曲的演奏技法的成果。

近年来许多专业作曲家也参与秦派筝曲创作，他们以其专业优势更进一步促进了秦筝于现代音乐元素的结合，使秦筝的发展呈现了新的面貌。

1986年，在曹正、周延甲等人的倡议下成立了陕西秦筝学会，并创办《秦筝》会刊。《秦筝》集中了大量研究秦派筝乐的理论文章、乐谱。由一批理论家，学者担任编委。为秦筝理论研究和对外宣传起到积极的作用。

在乐器制造方面，西安音乐学院乐器厂根据历史中“斲木为琴”的记载，进行了专门研究，其制造的筝，工艺独特。在整体桐木的内壁挖出许多条音槽，使筝的音色朴实浑厚，余音悠长，特别适合表现秦派筝曲。

1959年以来，经过40多年，几代人的努力，秦派筝从创作、演奏到理论、乐器方面都具有了相当的规模。目前全国古筝教学曲目从传统到现代，秦派筝曲均占有相当的比重。

（二） 秦筝复兴的专业队伍

周延甲先生，1956年起先后虽曹正、高自成、王省吾等名家学习古筝，后任西安音乐专科学校古筝教师，是“秦筝归秦”的第一代实践者。多年来致力于创作秦派风格筝曲，培养演奏人才研究秦筝理论。

由于他对陕西地方戏曲音乐十分熟悉，他以陕西地方戏曲音乐为素材，创作了大量筝曲。其创作素材主要来源于地方戏曲—迷胡，具有浓郁的乡土气息和地方风格。1960年编订了《迷胡曲集》以迷胡曲调配以筝的演奏手法，其中的17首于1961年第一次全国古筝教材会议中被选为全国艺术院校古筝专业学生选修、必修曲目。用民歌改编的《绣金匾》还被收录在1987年人民音乐出版社出版的《筝曲选》中。1979年创作的《秦桑曲》，也已成为海内外知名的筝曲。作品有：《长城调》、《西京调》、《五更鸟》、《道情》、《紧诉》、《慢诉》、《软月调》、《硬月调》、《扬州花》、《花音岗调》、《罗江怨》、《金线吊葫芦》、《老五更》、《剪剪花》、《太平年》、《银纽丝》、《采花》、《吹腔》、《韵调》、《大金钱》、《勾调》、《山茶花》、《老龙苦海》、《十里堆》、《岗调》、《一点油》、《割韭菜》、《梅花引》、《扫雪》、《滚南瓜》、《金钱》、《绣金匾》、《曲牌联奏》等。发表论文有《继承和发扬秦筝陕西流派演奏艺术传统》、《谈秦筝归秦》等。

曲云：1959年入西安音乐学院学习古筝，师从周延甲先生。曾得到曹正、高自成、王省吾等老一辈筝家的指教，1970年本科毕业。曾工作于陕西省艺术研究所，除了研究地方民歌外还在李石根先生的指导下研究西安鼓乐。1983年，以西安鼓乐味素材创作的《香山射鼓》获

第六届亚洲音乐论坛优秀作品奖。她还特别擅长于舞台表演多年来一直活跃于国内外舞台上。香港雨果公司、新加坡黄河公司分别为她出版个人独奏专辑。她所创作的秦派风格箏曲所涉及的陕西民间音乐风格十分广泛。

陕西秦腔：《曲牌联奏》、《夜深沉》、《欢音二六》等。

西安鼓乐：《香山射鼓》、《满廷芳》、《玉门散》、《步步娇》、《唤娇娘》、《赚·梅花引》、《哭长城》、《奉金杯》、《大佛登殿》、《五供养》、《五云登空》、《云锣起》、《连理枝》、《壳子引令》、《黄紫儿》、《三台令》、《蟾宫曲》、《海玉莲》、《摇门门》、《四季花》等。

以西安鼓乐谱配以古代诗词的箏歌：《清江曲》、《虞美人》、《朝天子》等。

迷胡：《慢板》、《祭灵》、《永寿安》、《游月宫》。

碗碗腔：《笑春风》、《琵琶》、《戏秋千》、《垂杨柳》。

榆林小曲：《小小船》、《桃妖》。

弦板腔：《弦板调》。

所发表论文有《西安鼓乐中的大琴》、《陕西箏曲及其调式音阶》、《探古乐之深韵》等。并著有《陕西箏曲》。

尹群：1977年入西安音乐学院附中学习古箏，师从周延甲先生。1989年以一曲《秦桑曲》夺得“山城杯”全国民族器乐比赛古箏组一等奖。出版独奏专辑《秦桑曲》、《百花引》、《秦箏名曲荟萃》。

魏军：周延甲先生的学生，所创作的秦箏作品有《三秦欢歌》、《乡音》、《秦调》、《婆罗门引》。（箏重奏曲）

（详见附页）

（三）秦筝复兴的技术基础

1. **借鉴外派的技法：**在 20 世纪 50 年代，西安音乐专科学校刚刚建立古筝专业时曾邀请河南筝派的王省吾、山东筝派的高自成两位老师来校任教。因此早年的陕西古筝专业学生几乎都具有河南、山东筝派传统技巧的扎实的功底。这不仅为他们日后的演奏和创作奠定基础，也成为秦筝流派复兴的技术基础。河南、山东、陕西均位于中国北方地区，在气候、地理、人物气质等方面有许多相似之处，这种相似在音乐风格上也有所体现。“扎桩靠弹”的手法决定了这三个筝派在音色方面都具有铿锵、坚实的共性，以至于有些专家以此来分别筝的北派与南派。

谱例 2 《绣金匾》运用河南派的右手快速托劈，左手同时放弦的技巧。

2. **现代筝曲中运用的现代技法：**近年来许多专业作曲家以新的思路进行创作，技法方面也打破了传统的区域性、保守性的局限，无论是北派或南派、传统或现代，技法为追求音响效果而服务。

谱例 3 《长城调》中的扫摇技法

谱例 4 《秋夜思》谱例片段

谱例 5 《弦板调》的快速指序技法

3. **由秦声音乐的特点而决定的特殊技法：**由于秦声音乐的旋法特征如上行级进接下行跳进，决定了频繁使用左手大指按音的技法。这也是秦筝的具有代表性的技法。

（四）秦筝复兴的创作曲目

客观地说，在秦筝复兴的工作中，对其风格的把握是以今天的“秦

声”音乐风格为依据的。所谓“秦声”概指秦地的传统音乐。包括秦地的戏曲音乐、宗教音乐和所有的民间音乐。¹³秦筝乐曲主要是依靠从“秦声”音乐中吸取大量传统音乐曲调（如秦腔、碗碗腔、迷胡、西安鼓乐等）作为素材进行创作。因此“陕西筝曲所涉及的戏种、乐种繁多复杂。有着丰富的音乐形态和多种多样的风格色彩。”¹⁴下面将分类，分别进行说明：

1. 以地方戏曲说唱音乐为素材创作的筝曲

秦地北部黄土丘陵，沟壑纵横；关中地区沃野千里，是全国重要的粮棉产区；陕南则是秦岭巴山，汉水蜿蜒。复杂多样的地理环境在广大的乡间孕育了丰富的民间曲艺品种。

(1) **迷胡**：迷胡又称曲子、陕西曲子、是以曲牌连缀形式为主体的座唱艺术。拥有大量的曲牌。迷胡又分东路迷胡、（流行于郿县、户县、长安县、化县、周至县等地区。这里的迷胡发展水平最高。）西路迷胡；（流行于宝鸡、凤翔、岐山等地区。）陕南迷胡；（流行于安康、阳县、城固等地区。因受秦岭阻隔，风格稍有变异。）陕北迷胡。（流行于洛川、黄陵、靖边等地区，系由关传入，无大区别。）¹⁵

按其曲牌风格大致可分为

A 悲怆型¹⁶：其情哀怨凄凉、愁苦悲伤。以这类曲牌为素材地筝曲有：《长城调》、《西京调》、《老龙苦海》、《慢诉》、《老五更》、《五更》、《琵琶》等。

B 英雄型：曲调铿锵有力、棱角鲜明。风格豪爽华丽、刚劲威武。这类筝曲有：《紧诉》、《硬乐调》等。

C 委婉型：这一类是外来音乐为秦地所容纳吸收的结果。明·沈德符

万历《野获编》所记载的，流行于两淮以至江南的《闹五更》、《粉红莲》、《打枣杆》等曲牌于清末以成为陕西曲艺音乐之常用曲牌。这类曲牌至今仍保留有南方的风格。旋律婉转秀丽，纤巧流畅。此类筝曲有：《扬州花》、《剪剪花》、《银钮丝》、《太平年》、《大金钱》等。

(2) **秦腔**：秦腔是秦地的主要戏种。又称乱弹。关于它的介绍前人之述备矣。这里就不再赘言。以秦腔曲牌为素材的筝曲有：《曲牌联奏》、《夜深沉》、《花月吟》、《祭灵》、《乡音》、《秦调》、《三秦欢歌》等。

(3) **碗碗腔**：碗碗腔曾名华剧。最早流行于陕西东部的华县一带，是当地皮影戏的唱腔音乐。于清乾隆年间就已十分流行。因其主要的伴奏乐器为一个形似小碗的铜制打击乐器而得名¹⁷。其音乐细腻幽雅，旋律婉转缠绵，十分秀丽动人。《秦桑曲》就是以碗碗腔音乐为素材进行创作的。另一首《笑春风》则表现了一种春风得意、心旷神怡的欢娱情绪。音乐流畅华丽，具有典型的碗碗腔音乐风格。

(4) **弦板腔**：弦板腔又名板板腔。是流行于陕西西部礼泉、乾县、兴平一带的一种灯影戏的伴奏音乐及唱腔。是由民间说唱音乐发展而来的。因其伴奏乐器主要是“弦子”（三弦）和“板子”（有两块木板的“二板子”和三块木板的“蚱板子”两种）而得名¹⁸。其音乐爽朗明快，热烈亢进，具有西北高原人民开朗奔放的气质。长于表现英雄豪杰类的武戏。以弦板腔音乐为素材创作的筝曲《弦板调》，首尾快板轻快活泼，具有诙谐幽默的风格。中段慢板轻松流畅。由于快板的速度非常快，在筝的演奏中运用了现代“快速指序”的技巧，在秦筝乐曲的难度技巧方面有很大突破。

(5) **榆林小曲**：榆林小曲是在陕北榆林地区，榆林城内流传的一种说唱音乐。前文已经论述过，它并不是从更早的历史中一直流传下来的秦地传统音乐。但，“历史是不断变革的流程。而反映这一流程的文化现象中的传统音乐自然不限于历时上某种定格的势态。也不只限于实践概念上的‘过去’。而是由过去、未来、现在相加的总合，是一个流动的全过程”¹⁹。榆林地处陕西北部，长期受到秦文化的熏陶影响。榆林小曲可以被看成是一条新的河流，汇入到秦声传统音乐的长河中，并将世代流传下去。正是这种吸收、融合使传统音乐得以生生不息、源远流长。因此，把这一类曲目也列入到复兴的秦筝曲目中来。如筝曲《掐蒜薹》、《小拜门》、《唤娇娘》、《柳青娘》、《张生戏莺莺》、《小小船》、《五更鼓》、《绣荷包》、《九连环》等。

2. 以地方乐种西安鼓乐为素材

西安鼓乐（以下简称鼓乐）是流行于陕西省西安市及周边郊县的一种器乐演奏形式。其“始于唐，盛于宋、元，至明、清以来趋于衰落。”从其保留的大量俗乐谱手抄本、数以千计的曲牌及其曲体结构和使用过的乐器等方面来看，它与隋唐燕乐及唐大曲有着极其密切的渊源关系。其坐乐套曲积淀着唐宋以来各个时期多种艺术形式的痕迹。融汇了唐大曲、唐宋诗词音乐、宋代唱赚、元曲、杂剧、明清小曲等我国北方音乐文化的精粹。是一部活的音乐史”²⁰。鼓乐在传统上，依其师承关系分为释，玄两派（即佛派和道派）。道派风格平和，幽雅，讲究“磨工加花”。音调较低平。佛派悠扬热烈，音调较高²¹。时至近代，除了僧道两派外，还有一种由这两派逐渐吸收民间音乐发展而来的，由非宗教团体的平民演奏家所演奏的“俗派”鼓乐。其风格乡土气息

浓郁，气氛热烈，富于民间色彩。

鼓乐按其演奏形势又分为行乐和坐乐。行乐即边行走边演奏，多演奏单牌子的散曲。乐器多为吹打乐。坐乐即围坐在桌案前演奏，其演奏多为套曲，曲体结构与唐大曲颇有相似之处。箏曾是坐乐中的乐器之一。著名鼓乐专家李石根先生在《西安鼓乐志提纲》中写道：“……鼓乐在其流传过程中，有不少乐器被淘汰了……这就是其中的琵琶和箏……”。

鼓乐的兴衰不仅有历史的原因，如改朝迁都；社会的原因，如贫穷与战乱；也与秦地民俗基础息息相关。在鼓乐流行的关中地区，每到农历节日、佛、道教节日、或祈雨、朝山活动时，各家乐社便会组织起尽可能强大的乐队阵容，高举着本乐社的彩旗，一路吹吹打打，前往拜祭场所。在众人面前演奏，形式上是为神明演奏，实际上更是为人作表演。各家乐社都希望自家能够技胜一筹，博得更多的赞赏。庙堂寺院成了赛乐的场所。

行乐演奏起来声势较大，气氛热烈，便于外出演奏，与众人分享。对演奏者来说，更有演奏的成就感；对听众来说，比较没有距离感。因此行乐受到了更多的青睐。

而坐乐只限于室内演奏，并且所演奏的多为大型套曲，时间长、曲体结构也较为复杂，演奏配合也有严格的限制和要求。因此，坐乐逐渐的衰落，坐乐中原有的弹弦乐器如琵琶、箏等，也许是因为演奏技法的没落，也许因为传承过程中的断代，总之是失传了。如今的坐乐中只有打击乐器和吹奏乐器。研究人员经过考察，在鼓乐手抄谱中发现了箏谱，并进一步证实了其失传的时间为 20 世纪初²²。

(1) 以西安鼓乐为素材创作的独奏、重奏箏曲：《满庭芳》、《婆罗门引》、《步步娇》、《玉门散》、《连理枝》、《黄莺儿》、《壳子引令》、《五云登空》、《五供养》、《终南山》、《大佛登殿》、《青吹》、《香山射鼓》、《蟾宫曲》、《摇门拴》、《哭长城》、《海玉莲》、《赚·梅花引》等。

这些箏曲的音乐风格静穆清雅，庄严稳重，很有宫廷音乐的遗风。其中的一些曲目，如《满庭芳》、《垂杨柳》等，其调式音阶富于异域色彩，使人联想到唐代宫廷音乐中西域音乐的风采。

(2) 鼓乐箏歌的创作：西安鼓乐中存在有大量的失去唱词的歌章。这些歌章、曲牌多与唐宋词牌、元、明杂剧曲牌同名。中国的传统音乐向来就与文学有着十分密切的关系。从先秦的诗经，汉代乐府，到唐宋诗词，至元曲杂剧。流传下来的多是文学部分，失去了音乐部分。而在西安鼓乐的乐谱中保存最多的恰恰是被称为“南词、北词、散词、套词”等音乐的部分。有趣的是，作为纪录声音符号的鼓乐字谱，手抄原本标名不称作“曲”，而是称为北“词”南“词”。相反，作为纪录文字内容的词，元曲等文学作品却不称词而称作南“曲”，北“曲”，元“曲”等。吴大蜀先生的《词学概说》言：“散词是用来单独歌唱的，又称寻常散词。与成套散词相对而言，今天读到的一首首独立的词，都是散词。”²³ 曲云先生经过对诗词曲牌文献的研究和对古乐曲牌的分析，用鼓乐曲牌填入古词，创作了弹与唱相结合的箏歌，获得了很好的艺术效果。如《柳含烟》（鼓乐谱：大清康熙二十九年六月抄本《柳含叶》，填入唐·毛文锡《柳含烟》词。）、《连理枝》（西安鼓乐粉词曲谱《小桃红·小桃花》，填入唐·李白《连理枝》词。）、《清江曲》（鼓乐谱，西仓乐社光绪十三年抄本《清江月》，填入宋·苏舜钦《清江曲》

词。)、《咏箏》(三义庙鼓乐谱《海玉莲》,填入晋·沈约《咏箏》词。)等。这些作品的问世,使历史上“箏歌一动凡音辍”演奏与演唱,音乐与诗词相结合的面貌得以重现。(谱例6)

3. 以民歌为素材

秦地民歌有着丰富的资源,关中地区多平原,是粮棉的主要产区。这里的民歌以秧歌、小调为主。陕北则为高原山区地形,以山歌、信天游较为流行。

虽然民歌的数量很多,但以民歌为素材的箏曲却较少。究其原因,我认为:

①戏曲音乐与器乐的联系较为密切,秦箏曾是迷胡、秦腔等乐种的重要伴奏乐器之一。而民歌的音乐形式多以清唱为主抒发个人的情感,较少使用器乐伴奏,与器乐的关系较疏远。

②民歌音乐在与戏曲音乐相比之下,比较难于使箏的揉、吟、按、滑的最大长处和特点得到充分的发挥。因为民歌曲调内部的音较为平直。而戏曲音乐则十分讲究韵腔,音与音之间的连接有很多回转变化的余地。正适合箏用左手的按滑音来表现。也正是由于这个原因,以戏曲音乐素材为主的秦箏乐曲,偏重左手的音韵,在技法上就倾向于传统的手法。

众多民歌的优美旋律无疑是一笔可观而有待于开发的资源。目前以民歌为素材的秦箏曲目有:《绣金匾》、《秋收》、《南泥湾》。相信在创作思路日益开阔,手法不断创新的环境下,以民歌为素材的秦箏乐曲定会展现新的面貌。

三 秦筝的艺术特征

(一) 秦筝的音阶调式与音乐风格

提到秦筝的音乐风格，往往会与悲苦凄楚的音乐情绪联系在一起。项阳²⁴在《中国弓弦乐器史》中讲“秦声总是与西音相连，‘汝不闻秦筝声最苦’（岑参《秦筝歌》），‘抽弦促柱听秦筝，无限秦人悲怨声’（唐·柳中庸《听筝》），‘秦声奏西音’（曹丕《善哉行》）。……可见西饮食一种悲凉的曲调，而秦筝最善于表现这种曲调，因二者相辅相成所以我们说秦筝已成为一种音乐风格的代表。即这种音乐风格的最佳表现载体是秦地之筝。”。

悲苦凄楚只是对建立在诸多乐种的秦声音乐之上的秦筝音乐风格的抽象概括。秦筝、秦声作为地方音乐需要表达人们的多重情感，因此必然具备丰富的风格色彩。吕自强指出“了解秦声音乐，亲尝梨子的味道不能仅停留在理论的概念之上。……秦声音乐的调式及其色彩变化是体现秦声总体音乐风格的关键。”²⁵。

古人就已认识到运用不同的调试可以达到转换音乐情绪的目的。《列子·汤问》中所记载韩娥的歌声“余音绕梁三日不绝”。她能以哀声使全里老少相对而泣，三日不食；更以“曼声长歌”则人们又转悲为喜跳起舞蹈不能自持。

而北魏·魏丙《敦煌实录》记载了筝的这一功能“索丞，宗伯夷成，善鼓筝，悲歌能使喜者堕泪，改调易呕，能使戚者起舞，时人号曰《雍门调》。”²⁶。

后来的诗文中亦有所记述：“朗作上声曲，促柱使弦哀，譬如秋风

急，融遇伤依怀。”《乐府诗集·上声歌》“音响一何悲，急弦知促柱”
《古诗·燕赵多佳人》

可以看出通过“促柱”改变调式内音的排列，从而转换音乐情绪是秦筝具有代表性的传统手法。因此有些专家学者认为秦筝的“抽弦促柱”、“促柱使弦哀”之手法发展演变，影响了今天秦腔中与欢音相对的苦音腔系的形成。

王正强在《秦腔音乐概论》一书中说道：“古时有一种叫做‘秦筝’的按弦乐器，可以促动弦柱，变调该曲，奏出清、浊两种不同的乐曲来。……由‘急弦促柱’、‘变调改曲’逐渐演发而成的欢、苦两大腔系，已成为今日秦腔音乐之一大特色。”

欢音又称花音、硬音，曲调多用“la”、“mi”。苦音又称哭音、硬音，曲调多用“fa”、“si”。而实际上欢音也并不回避“fa”、“si”两音的使用，即使使用了“fa”、“si”也不会对其情绪色彩产生丝毫的影响。因为“fa”、“si”两音再欢、苦两种音腔体系中的实际音高不同所至。因此我们应该认识到，所谓“欢音”、“苦音”只是陕西的戏曲艺人们对于各种板式、唱腔、曲牌音乐中由于二变之音（fa、si）的变化运用而产生的不同风格色彩的直观、感性的概括。这种称谓的实质乃是不同的音结和调式。

《陕西筝曲及其调式音阶》²⁷一文中提出“运用中国传统的调式音阶等乐学理论，是掌握陕西筝曲风格的有效办法。……多种音阶（古音阶、新音阶、清商音阶）广泛的存在于陕西地方音乐及现在流传的筝曲中。”

(1) 清商音阶

1	2	3	4	5	6	b7
宫	商	角	和	徵	羽	闰

秦腔苦音腔系音阶：

5 6 ↓7 1 2 3 4

这里的↓7较清商音阶中的b7偏高，又低于自然大调中的7。约为347音分。²⁸ ↓7的出现，对于音阶内的音程关系产生了明显的影响：

5	6	↓7	1	2	3	4
		(小三)			(小三)	

以两个小三度为主要特征，唱腔的色彩显得灰暗，阴柔，易于表现低落凄凉哀婉悲伤的音乐情绪。其旋法特征呈现为大跳接下行级进。

(谱例 7)

运用此种旋法的意义在于：

下行级进可以增加低落悲凉的意味。

使二变之音隐伏于旋律之内，不仅十分适于古筝演奏，而且决定了秦筝左手大指频繁按音的技法特征。

从美学的角度来说，大跳与级进相互映衬，欲抑先扬，使凄楚哀婉和慷慨悲壮很好的结合，把苦音的“苦”表现的充分而浓烈。

(2) 新音阶

1	2	3	4	5	6	7
宫	商	角	和	徵	羽	变

秦腔欢音音阶：

5 6 7 1 2 3 4

在欢音腔系中多用 3 和 6 两音。↓4 的音高较自然大调中的 4 为高，7 则基本与自然大调中的 7 音高值相等。

音阶内的音程关系：

5 6 7 1 2 3 4
(大三) (大三)

这个音阶基础上形成的音程以两个大三度为特征，赋予旋律高亢明亮的色彩。(谱例 8)

(3) 古音阶

1 2 3 #4 5 6 7
宫 商 角 中 徵 羽 变

在西安鼓乐中的#4 的音高值完全与自然大调中#4 的音高值相等。
(谱例 9)

在秦筝、秦声的音乐活动中，以上四种音阶并不是单一存在的。而几乎大部分情况下是交替共存的。这种交替大多发生在引子与乐曲、段落衔接处。可以起到丰富音乐情绪的作用。有些短小的乐曲甚至在乐句之间也进行音阶的交替，使音乐的色彩变化甚为丰富。(谱例 10)

需要说明的是，现在的实际演奏中，欢、苦情绪的转换，音阶之间的交替，并不需要“移弦促柱”，而是以左手按压弦，改变其张力就足以实现。那么古人是如何“移弦促柱使弦哀”仍是个有待深入研究的

问题。

正是这些丰富的音阶、调式等音乐元素并存、交替，形成了秦声音乐中以苦音为代表，而又丰富多变的风格特征。

（二）秦筝的艺术精神

秦筝以其强烈的“凄、苦、悲、怨”的悲剧气氛震撼着听者的心灵。虽然也有较为欢娱轻松的“欢音”曲调，但也只能看作是悲愁情绪的转换需要，无法抵消秦声音乐中“悲情”的本质精神。这种悲情精神是千百年来秦地人民生活经历积淀提炼的结晶。在其背后体现出的是他们思想中的平民意识。

秦筝音乐作为被秦地民所接受，并世代传习的传统音乐，其“悲情”首先所反映的就是平民百姓的疾苦与悲声。是平民的悲苦意识。这种深深的悲与苦有其形成的历史根源，以下将分别从地理因素和社会因素两方面进行分析。

（1）地理因素：据史料记载，在先秦时期，秦人的先祖在今甘肃、天水一带过着游牧的生活。那里水资源缺乏，气候干旱，多沙漠戈壁，冬季严寒。并且与西戎等少数民族时常发生争斗冲突。生活条件的艰辛是可想而知的。正是这样的生存条件造就了秦声的“高原趋驰，慷慨悲歌”；“凡音激楚，热耳酸心”的音调特点。

（2）社会因素：如果说地理环境的艰苦带给秦人先天的悲苦情节的话，社会的动荡，永无休止的战争，兵役，徭役则是日后形成秦声音乐“悲情”精神的最深刻，最根本的原因。

秦自春秋时代立国，连年发兵，征战六国。虽然平定天下实现了

大一统，但秦地百姓为之付出的生命代价并不为统治者的正史所提及。

《左转·之战》中，即使是身为齐国贵族的蹇叔，在古稀之年也只能眼睁睁的看着自己的儿子去送死。贵族尚且如此，不知在民间会有多少父子、夫妻的生离死别。即使是在盛世的汉代、唐代，秦地的百姓仍然不得不为君王平定边防，扩张版图的文治武功付出沉重的代价。更不用说硝烟弥漫的乱世时期了。

“……疲兵再战，以一档千，然犹扶乘创痛，决命争首。死伤积野，……”
(汉·李陵《答苏武书》)。

“边亭流血成海水，武皇开边意未已。……况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。……君不见青海头，古来白骨无人收。……”(唐·杜甫《兵车行》)

“听妇前致词：‘三男邺城戍。一男附书至，二男新战死。……室中更无人，唯有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙。老妪力虽衰，请从吏夜归。急应河阳役，犹得备晨炊。……天明登前途，独与老翁别。’”
(唐·杜甫《石壕吏》)

“……靡靡逾阡陌，人烟渺萧瑟。所遇多被伤，呻吟更流血。……”
(唐·杜甫《北征》)

这样的人间悲剧一幕幕永无休止的在秦地上演，平民百姓一代代的承受着，他们需要用音乐来表达悲愤，宣泄疾苦。以至于在他们的音乐中留下了抹不去的悲情印记。这样的音乐情绪在以秦腔音乐、民间曲艺音乐为素材的秦筝筝曲中表现得尤为突出。

结论

在秦筝的复兴工作中，如果只是一味的效法古典书籍，不仅会因为思路狭窄失去发展空间，还会走向僵化导致失败。秦地丰富的传统音乐融汇了当前和以往的音乐理论和实践成就，是秦地音乐文化历史与现实相融合的产物，成为秦筝流派赖以成长和发展的沃土。秦声音乐工作者和秦筝艺术家们在“秦筝归秦”思想的指导下，经过数十年、几代人的努力，终于使复兴秦筝的工作取得了可喜的成绩。现在的秦筝不仅具有大量优秀的曲目；一组完整的，包含老，中，青年龄阶段的优秀演奏、创作和理论研究队伍；还具有其显著的风格和艺术特色及服务于这种风格的演奏技巧。潮州古筝艺术家、理论家苏巧筝女士在《论中国古筝流派—兼论〈潮州古筝流派的介绍〉》²⁹一文中写道“曾一脉衰弱的秦筝，在归秦工作中，成功的抓住古筝依附于乐种的本质问题，综合秦腔中的不同乐调，选出有代表性和特点的曲调，借用其他流派的古筝弹奏手法，对乐种的基本乐调加以编订，使它逐渐形成，并逐渐的发展成为流派，这就是抓住流派最本质的东西，是成功的实例……”秦筝流派成功复兴的经验证明了：民间音乐滋养民族艺术，走立足民间，发展特色的道路是繁荣和发展民族音乐的宝贵经验。

注释

- 1 《中国大百科全书》 中国大百科全书出版社 1986 年
- 2 《中国乐器图志》 中国艺术研究院音乐研究所 山东教育出版社
- 3 《秦声音乐与秦筝艺术》 吕自强 《秦筝》 1990. 1
- 4 焦文彬 《秦筝史话》 《秦筝》 1992. 2
- 5 《汉魏六朝诗选》 余冠英 人民文学出版社
- 6 《中国音乐辞典》 人民音乐出版社。P. 316
- 7 《中国古筝名曲荟萃》 上海音乐出版社 1993 年
- 8 焦文彬 《秦筝史话》 《秦筝》 1992. 2
- 9 《唐诗选》
- 10 《谈“秦筝归秦”》 《秦筝》 1992. 2
- 11 《榆林筝曲简介》 李萌 《陕西筝曲》 .
- 12 曲云，《西安鼓乐中的大琴》 《中国音乐》 1987. 2
- 13 《秦声音乐与秦筝艺术》 吕自强 《秦筝》 1990. 1
- 14 《陕西筝曲及其调式音阶》 曲云 《陕西筝曲》
- 15 《中国民间曲艺集成·陕西卷》
- 16 《秦腔音乐概论》 王正强 人民音乐出版社 1995 年
- 17 《碗碗与碗碗腔》 姜延存、邹辉 《乐器》 1989. 4
- 18 《弦版腔音乐》 陕西省群众艺术馆 陕西人民出版社
- 19 《论陕西传统音乐之兴衰》 李世斌 《陕西新时期十年论文选》
- 20 《西安鼓乐筝曲介绍》 曲云 《陕西筝曲》
- 21 《西安鼓乐》 何均 《陕西新时期十年音乐研究文选》
- 22 《西安鼓乐中的大琴》 曲云 《中国音乐》 1987. 2
- 23 《古曲填古词》 曲云 《陕西筝曲》
- 24 《中国弓弦乐器史》 项阳 国际文化出版公司 1999
- 25 《秦声音乐与秦筝艺术》 吕自强 《秦筝》 1990. 1
- 26 转引自王正强 《秦腔音乐概论》
- 27 《陕西筝曲》 曲云、李萌 人民音乐出版社 2000
- 28 吕自强 《秦声音乐与秦筝艺术》 《秦筝》 1990. 1
- 29 《论中国古筝流派—兼论〈潮州古筝流派的介绍〉》 苏巧筝 《秦筝》 1992. 1

附页

秦筝音乐家一览表

曹正：1920—1998 原中国音乐学院教授，硕士生导师。近代古筝专业教育的奠基人之一，筝理论家、教育家。曾于 1957 年来到西安音乐专科学校，为陕西开创了古筝专业并提出了“秦筝归秦”的思想。

高自成：1919— 西安音乐学院教授，山东流派的代表人物之一。他在西安音乐学院任教 30 余年，为陕西筝派的学生传授山东筝曲，使他们大都具有扎实的山东筝派的技术功底。为秦筝流派的技术发展作出了突出的贡献。

周延甲：1934— 西安音乐学院教授，硕士生导师。秦筝流派代表人物之一。

曲云：1946— 陕西师范大学艺术系教授，硕士生导师。秦筝流派代表人物之一。

魏军：西安音乐学院副教授，硕士生导师。

尹群：青年演奏家，原西安音乐学院讲师。现居新加坡。

常小东：陕西省歌舞团独奏演员。她创作的秦派筝曲《易水别》获 1989 年“山城杯”全国民族器乐比赛优秀作品奖。

饶余燕：西安音乐学院教授。硕士生导师。创作西安鼓乐风格与复调手法相结合的秦筝独奏曲《桥山颂》、《黄陵随想》、合奏曲《锁风沙》、协奏曲《骊宫怨》。

周煜国：西安音乐学院副教授，他创作秦腔风格筝曲《乡韵》、《秋夜思》、《悦》等。

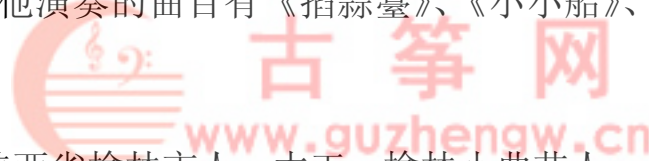
张晓峰：西安音乐学院副教授。创作秦腔与现代音乐相结合的双箏协奏曲《潮》。

李世斌：早年毕业于西安音乐学院古箏专业师从周延甲。毕业后从事理论研究工作，曾任陕西省艺术研究所所长。发表过许多秦箏理论文章。《箏曲创作散论》、《实践·理论·体系—关于陕西箏派的问答》等

焦文斌：陕西师范大学教授。著有《秦箏史话》、发表有《纵论秦箏归秦及其实践》。

白葆金：陕西省榆林市城关人，瓦工。是影响较大的榆林小曲艺人之一。1980年三月带病坚持完成地区民间音乐的搜集整理工作。1983年不幸病逝。他演奏的曲目有《掐蒜薹》、《小小船》、《五更鼓》、《唤娇娘》等。

朱学义：陕西省榆林市人，木工。榆林小曲艺人。长于为榆林小曲伴奏，并制作箏和其他榆林小曲的伴奏乐器。



参考书目

- 《秦筝》（期刊） 《秦筝编辑部》 西安秦筝学会主办
- 《中国大百科全书——音乐舞蹈卷》 中国大百科全书出版社 1986年
- 《中国乐器图志》 中国艺术研究院音乐研究所 山东教育出版 1992年出版
- 《汉魏六朝诗选》 余冠英 人民文学出版社 1997年
- 《中国音乐辞典》 人民音乐出版社 1985年
- 《中国古筝名曲荟萃》 上海音乐出版社 1993年
- 《唐诗选》 中国社会科学院文学研究所编 人民文学出版社 1978
- 《榆林市志》
- 《陕西筝曲》 曲云、李萌 人民音乐出版社 2000年
- 《中国音乐》（期刊） 《中国音乐》编辑部 中国音乐学院主办
- 《中国民间曲艺集成·陕西卷》 《中国曲艺音乐集成》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
- 《乐器》（期刊） 《乐器》杂志社 全国乐器工业信息公司、中国乐器协会主办
- 《中国传统音乐概论》 王耀华、杜亚雄 福建教育出版社 1999年
- 《陕西新时期十年音乐研究文选》 三秦出版社 1992年
- 《弦板腔音乐》 陕西省群众艺术馆 陕西人民出版社 1981年
- 《中国弓弦乐器史》 项阳 国际文化出版公司 1999年
- 《秦腔音乐概论》 王正强 人民音乐出版社 1995年
- 《陕西省民族音乐学术交流会论文集》 陕西省艺术研究所音乐研究室
编印

后记

这篇论文的完成，首先要感谢中央音乐学院为我提供了非常好的写作条件。1998年9月为我们开设了“学术论文指导课”（潘必新教授），那时开始了解论文写作的基本要领。1999年9月，谈龙健老师开设了“民乐论文写作指导课”，在这门课中不仅邀请许多民乐老师亲临讲授写作论文之经验，接触到许多优秀的范文，而且每个人都要动笔“实战”。于是，这门课结业时的作业就成为了这篇论文的第一部分。

我的论文导师——张伯瑜老师在这个基础上给我以适时的启发，帮助我理清思路、深入发展，使我的写作得以顺利进行。

2000年11月，张伯瑜老师赴印度访问学习9个月，不得不中断了对我的指导，但幸运的是在他走之前为我联系了他的老师——袁静芳教授。在她的指导下对文章进行了删改修正。最终完成了这篇论文。感谢给予我指导的老师。此外还要感谢我的导师——李萌教授，感谢我的母亲，她通过邮递、电话等方式为我提供了大量的相关材料。感谢李祥霆老师热情的帮助，阅改初稿。感谢阅览室及图书室的工作人员的帮助。

完成这篇论文的过程如搜集资料、阅读资料、思考写作，在我还没有实践它之前总感到非常大的压力，甚至有恐惧感。但是在老师们的帮助下，实际的一点点作过之后，现在我反而体会到其中的乐趣。由于初次写作有些观点还不成熟，诚恳的希望老师们给予批评指正。

