

山东派古筝艺术

发表刊物：《中国古筝名曲荟萃》作者：成公亮

论文内容：

山东筝以它丰富的曲目、刚劲内在的音乐气质和朴实优美的抒情性在全国享有盛名。早在五十年代，中央音乐学院、沈阳音乐专科学校、西安音乐专科学校、南京艺专及山东艺专都先后聘请了山东筝派的民间艺人任教，培养出大批学生。可以说，山东筝派是在全国流传最广和影响最大的流派之一。

传统的山东派古筝主要流传在鲁西南的菏泽地区和鲁西的聊城地区，特别是菏泽地区的鄄城、鄄城一带，素有“鄄城筝琴之乡”的美称，弹筝的风俗至今不衰。这两个地区的古筝传授系统不同，曲目也不相同，但传统古曲大都是长度为六十八板的“八板体”结构的标题性乐曲，在演奏技法上也无很大差异。聊城地区的古筝传人和古曲数量较少，它的传统筝曲主要是聊城地区临清县金郝庄的金灼南先生和金以坝先生传下来的。由于聊城地区的传统筝曲未能在山东和全国范围内流传，它的历史、传谱等尚待进一步整理、发掘，故人们对于“山东筝”的概念，习惯上只指菏泽地区的古筝。

师承关系

菏泽地区山东筝的传人现知最早的一位是黎邦荣。他是清末民初的文人，鄄城县黎同庄人，以教书为生。黎邦荣擅长于筝、扬琴等多种乐器及山东琴书演唱。他的技艺和乐谱，据说授自一位不传名的僧人。此外，还有传自黄河北岸或传自一条运粮船等离奇说法。很显然，由于黎邦荣当年在传授这些曾在民间长期流传的技艺和乐谱时，出于某种观念而隐去了他的师承渊源，使我们现在只能知道山东筝近百年的传艺历史。

在黎邦荣的学生中，有不少出色的山东筝演奏家，如张为昭、黎连俊、张为台、张念胜、樊西雨、黄怀德等人，他们都为山东筝的传播作出了贡献，并在家乡一带享有盛名。在这一代的演奏家中只有张为昭 1959年 3月在天津中央音乐学院任教时，留下过《汉宫秋月》、《美女思乡》等十二首传统山东筝曲录音，这是当今我们能听到的最早的山东筝音响。

以上所列黎邦荣的学生们都已故世（张为昭最晚至 1963 年去世）。黎邦荣之后的第三代，即张为昭、黎连俊的学生们，便是现今健在的老一辈山东筝演奏家、教育家。他们有幸进入高等音乐艺术学院任教，培养出大批学生，遍布全国各音乐艺术院校和专业文艺团体。山东筝不仅后继有人，并能迅速流传至全国，主要是这一代筝家们的努力所致。他们虽然师承渊源相同，但各具鲜明的艺术个性。如赵玉斋的演奏技巧全面而精湛，既有刚健、粗犷的气派，又有清新优美的情趣，并善于吸收其它筝派的长处和民间音乐营养，在他的演奏中体现了山东筝的继承和发展；高自成的演奏清丽纤秀，富于韵味，更兼他忠于原谱，使后人得以听到山东筝上一代的面貌；韩庭贵的演奏则热情奔放，充满激情。比之前辈，他们的视野更加开阔。更由于他们的不懈努力，不仅在教学上，同时也在演奏技巧的发展和创编新曲等方面都作出了较大的贡献。这一代的筝家中，鄄城的张应易也是突出的一位，演奏风格婉转含蓄、手法细致并忠于师传。中央人民广播电台和山东人民广播电台分别存有他 1957 年和 1980 年录制的《汉宫秋月》、《隐公自叹》等筝曲录音。

下为山东菏泽地区山东筝师承关系名单（其中除张应易为鄄城张固堆村人外，其余均为鄄城县农村籍贯），实线表示主要师生关系，虚线其次：

张为台 韩庭贵（1929 年一，在山东艺术学院任教）

张为昭 高自成（1918年一，在西安音乐学院任教）
黎邦荣 黎连俊 赵玉斋（1923年一，在沈阳音乐学院任教）
张念胜 张应易（1919年一，在家乡务农）
樊西雨
黄怀德

传统箏曲与“八板体”

在我国民间音乐中，有一首流行全国的曲牌叫《八板》或《老八板》，不同的地区有不同的名称，如四川等地称为《八谱》，内蒙地区叫《八音》。由于它在我国几乎家喻户晓，所以有些地方干脆称它为《天下同》。我国传统音乐的思维方法中，有把一种曲调作为基础进行种种变化的习惯，这个“母曲”的变化随着不同地区，不同乐种而衍变成情趣多样、风格迥异、千姿百态的“子曲”。《八板》与其各种各样的变体之间，就是这样一种“母曲”与“子曲”的关系。这些“子曲”往往被冠以较为文雅的曲名，如《阳春白雪》等一百多首（套）传统琵琶曲，《雨打芭蕉》等多首广东音乐合奏曲。潮州音乐中，《寒鸭戏水》、《昭君怨》等十套“弦诗乐”乐曲、客家音乐中《出水莲》、《崖山哀》等“大调”类乐曲，河南曲子中器乐部份《小飞舞》《落院》等四、五十首“板头曲”……。山东菏泽和聊城两地区的三十多首传统古箏曲也是这首《八板》曲牌衍变出来的，它们被统称为“八板体”。这里的“体”是指曲体，它们都由八个乐句组成，每个乐句为八拍，但在第五句上多出四拍。这样，八八六十四加上第五句多出的四拍总共是六十八拍，大多“八板体”器乐曲都遵循这样的结构模式，例外的只是少数。由于民间习惯把“拍”称作“板”。因而这种以六十八拍为长度的乐曲也叫“六八板”。同时，民间又把一个乐句称作一“大板”，因而这种八个乐句的曲牌就得了《八板》的曲名，由《八板》曲牌演化出来的各种乐曲，就被民族音乐学学者称之为“八板体”标题性器乐曲。

下面《八板》的原型以工尺谱载于清代蒙族文人荣斋编纂的《弦索备考》中，这是1814年的抄本，编纂者在序言中称它们为古曲，说明在此以前即久已流传，可见《八板》曲牌的源远流长（谱中乐句前的一至八板数是笔者加标的，用以说明它的结构）：

……………（谱例）

由《八板》曲牌演化出来的标题性器乐曲，在结构上与《八板》原型大体上是一致的，但也有些“八板体”乐曲在全曲句数和总长度一致的情况下，变更部分乐句的长度和落音。在旋律线上，各“八板体”标题器乐曲可以说是“千变万化，各显神通”，以致绝大多数“八板体”乐曲已很难听出《八板》原型曲调，它们在本质上仅是套用《八板》曲牌的曲式结构而已。

山东箏传统乐曲正是这种民间音乐现象的典型产物。河南箏曲中的“板头曲”、客家箏曲中的“大调”部分箏曲、潮州古箏中的“弦诗乐”‘箏曲，也都是这种“八板体”的结构。

下面将《八板》原型第一、二句与数首“八板体”山东箏曲的第一、二句作对比，从中可以看出不同程度的变奏衍生、演化出新的关系。其中远离《八板》原型的《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静壶铃》、《书韵》四曲，已难听出《八板》原型旋律的“形影”了：

《八板》原型：

……………

《鸿雁捎书》

近

《汉宫秋月》

较近.....

《琴韵》

.....

《风摆翠竹》

.....

《夜静銮铃》

远

《书韵》

.....

古筝艺人们世代相传的工尺谱，每一大板（一个乐句）写一直行，并在句首注明板数，第五板通常多出四板，这一行总是长一些，在写谱的格式上，反映了这些“八板体”筝曲的曲式结构。由于山东筝经常使用大指连托数弦作为装饰音的“花指”指法，“花”字不时夹写于工尺谱中，因而，研究我国民族器乐的学者，便将这种古筝谱称作“大板花字工尺谱”：

.....（谱例）

聊城地区的传统乐曲有《单协》、《双板》、《三箭定天山》、《叹额回》等。其中《单板》又演变出《孤雁出群》、《玉连环》、《百鸟朝凤》三曲；《双板》又演变出《三环套日》、《流水激石》二曲（据姜宝海 1981年收集整理情况），它们全部属于“八板体”结构的标题性器乐曲。

菏泽地区的“八板体”筝曲，按其演奏速度的不同，被分为由慢到快的四种类型。艺人们称之为“大板第一”的有《汉宫秋月》、《隐公自叹》两曲；“大板第二”的有《美女思乡》、《鸿雁夜啼》两曲；“大板第三”的有《鸿雁捎书》、《莺啭黄鹂》两曲；“大板第四”的有《红娘巧辩》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《书韵》、《夜静銮铃》等十多曲。实际演奏速度，前两种较慢的速度相差不大，后两种较快的速度也较为接近。菏泽地区的“大板曲”曲目总数大约二十首或二十首以上。由于健在的山东筝家前辈们还不断地将流传于当地的其它乐器的“八板体”传谱，改编移植到古筝上来，因而见诸于已出版的筝曲集和他们提供的资料中，曲目会不断增加。这一情况在下面还要谈到。

丝弦重奏“碰八板”与“八板体”筝曲

我国传统民族器乐独奏曲常常是从合奏曲演化来，一些传统曲牌并非属于某个乐器所固有，而是作为在流行地区的民间乐器共同演奏的曲调而存在。某个乐器的独奏曲正是运用这种“公用”曲调，而又经过代代演奏家们的器乐化磨练和修饰改编，逐渐成为公认的该乐器的独奏曲目（这种情况只在古琴曲与琵琶曲中少见）。如著名笛子独奏曲《五梆子》，原是流行华北地区的曲牌，《喜相逢》则原是流行

内蒙地区的曲牌，山东鲁西南唢呐曲《风搅雪》、《大合套》均由当地流行的曲牌《开门》分别变奏而来，河南派筝曲《打雁》、《陈杏元和番》等，均由该地区曲艺“河南曲子”开唱前的同名器乐合奏曲牌移植演变而来，二胡独奏曲《花欢乐》为江南丝竹音乐《欢乐歌》移植演变而来……。

山东菏泽地区的传统筝曲，也是从器乐合奏曲演变而来，但与上述乐器的演变方式有所不同。这种器乐合奏形式，在当地称之为“碰八板”或“琴曲”（还有“对八板”、“对流水”、“第一大套曲”等名称），实际上是由古筝、扬琴、胡琴、琵琶四种乐器组合而成的丝弦重奏形式。这种被称为“碰八板”等名称的丝弦重奏，它的组合是非常奇特的：四个乐器各自演奏的是长度、调式一致，而曲调、曲名均不相同的“八板体”结构乐曲。古筝是小乐队中的一员，它演奏的乐曲也作为这个重奏中的一个声部而存在，但古筝的声部地位较突出，在重奏的快板部分起主奏作用，因而有“无筝不成乐”之说。以下是高自成早年参予的“碰八板”演奏曲目表（其中奚琴为当地的胡琴类乐器），它与赵玉斋、韩庭贵当年参予演奏的曲目大同小异，而其中古筝声部的曲目是完全相同的。

	大板第一	大板第二	大板第三	大板第四				
古筝	汉宫秋月	昭君怨	鸿雁捎书	莺啭黄鹂	琴韵	风摆翠竹	夜静銮铃	书韵
扬琴	例子满州乐	满州词	天下同	天下同	高山流水	高山流水	高山流水	高山流水
奚琴	例子丹西牌	满州词	鸿雁捎书	鸿雁捎书	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩
琵琶	例子满州乐	满州词	夜撞金钟	夜撞金钟	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣

“碰八板”重奏各声部均由慢板乐曲起始，然后逐步加快立至快板乐曲结束。由于同时奏出的几首不同乐曲（“大板第二”中《满州词》为同名异曲）的某些旋律骨架和乐句落音相同，各乐句的长度基本一致，全曲长度相等又都是宫调式，因此各声部能自然、和谐地“碰”在一起；又由于同地奏出的是同一首《八板》曲牌演化出来的不同乐曲，它们的不同旋律便产生了相应的复调效果。这些乐曲的音调离《八板》的原型愈远，各自的独立性就愈强，复调效果就愈加明显，各声部之间的对比也就愈大。这些同中有异、异中有同的旋律在齐头并进中，一会儿“碰”上了，一会儿又“分”开，跌宕多姿，变幻莫测，造成迷离纠结、迂回起伏的效果。当“碰八板”进行到“大板第四”这个高潮部份时，扬琴、奚琴和琵琶三个不同声部分别反复演奏自己的乐曲四次，构成多层次的旋律背景。而这时起主奏作用的古筝则连奏四首不同乐曲，这种声部间的巧妙安排，可说是在我国民间复调音乐中独树一帜。

传统的山东筝曲正是这个古老乐种中的一个部份，并逐渐从中独立出来的。

前辈们至今还会说“山东筝本来没有独奏，都是合奏，都是些‘琴曲’”（张应易语）。这里说的合奏和“琴曲”就是“碰八板”的丝弦重奏，“琴曲”中的“琴”即泛指这些丝弦乐器。因而上列表中二十多首曲目则都是一首首的“琴曲”。山东古筝从丝弦重奏“碰八板”的形式中分离出来而以独奏的表演形式，是本世纪内逐渐形成的。赵玉斋、高自成等前辈筝家在青少年时还极盛行的“碰八板”演奏形式至今在当地已几近绝响，在这些数量众多的“碰八板”演奏的“琴曲”中，现在只能听到古筝声部的独奏了。其它扬琴、奚琴、琵琶声部单独演奏时显得手法简单、音乐效果单调，不像古筝那样由于自身的艺术水平而未为“碰八板”的解体而“失群”并为历史所淘汰。至今，“碰八板”的艺术形式实际上已为古筝独奏形式所取代，而当今一些前辈筝家（他们大都会拉胡琴、打扬琴、弹琵琶）尚在悄悄进行的，将一些扬琴或琵琶演奏的“琴曲”赋以传统的指法而改编移植于古筝上，也正是这个艺术形式变更的余绪。

由山东琴书音乐演变而来的筝曲

除结构规范的“八板体”传统筝曲外，菏泽地区的筝曲是由山东琴书（南路）音乐演变而来。按高自成之说（见《齐鲁乐苑》1983年第8期所载《回忆我的古筝艺术生涯》），古筝并不是山东琴书流传初期固有的伴奏乐器（山东琴书的主要伴奏乐器是扬琴，当地唱琴书也叫“唱扬琴”）。是“后来大胆地把筝运用到当地的山东琴书里去。”那末古筝何时开始为琴书伴奏？目前尚不得而知。山东琴书已有二百多年的历史，而现知最早的山东筝传人（也是“碰八板”的传人），生活在清末民初的黎邦荣同时也擅长演唱山东琴书，黎邦荣以后的几代传人一般也都会演唱琴书。因而至少在近百年前，琴书音乐与古筝就可能结合在一起了。当地的琴书演唱和“碰八板”器乐演奏活动，历来是结合在一起进行的，古筝演奏家前辈们常常带着恋念的感情回忆他们年轻时的音乐活动：夜晚，村上的男女老少聚集在艺人们周围，艺人们从合奏前奏曲《天下同》开始，以此静场，然后再正式开始琴书演唱，演唱活动进行到深夜才结束，人们离去。只剩下这些民间音乐家和少数爱好者。于是，另一场自娱的小小音乐会——“碰八板”合乐开始了，乐手们的相互切磋开始了：古筝、扬琴、琵琶……。正是这种长期共同进行的演唱演奏活动，而古筝更是长期的作为琴书的伴奏乐器，使艺人们觉得用古筝单独演奏琴书的唱腔和前奏，间奏曲牌也很好听，于是琴书音乐的前奏曲、间奏曲《天下同》、《过街牌》、《降香牌》等曲牌，琴书唱腔《凤阳歌》、《叠断桥》、《双叠翠》等唱牌，经过长期磨炼而器乐化，变成了可以单独演奏的精致的古筝小品。这类乐曲事实上已成为山东筝的传统保留曲目。当然，大量的可以在古筝上演奏的琴书音乐尚不具备独立表演的水平。它们还处在由琴书音乐向古筝器乐曲演变的过程中，但它们常常成为今天编制古筝新曲的丰富素材来源，是山东筝发展中的宝贵财富。近几十年，不少山东筝演奏家不断对这些小曲在指法和曲调上作进一步加工改编，用联奏的形式把它们编制成可以独奏的中型乐曲，如赵玉斋的《巧十三》、《牌子曲联奏》；高自成的《琴书唱腔曲牌联奏》等。

山东古筝至少在近百年前，就参加当地的琴书音乐表演直到今天。同时，古筝又从琴书音乐中汲取营养，丰富了自己的曲目——这也正是我国民间音乐活动中常见的，不同品种音乐的结合、繁衍、新生现象。

旋律节奏的风格和特点

流传山东筝的菏泽，聊城地区，一向是经济落后、交通不便的穷乡僻壤。但这里的民间音乐，却极其丰富多采且保持着土生土长的别致风味。特别是著名的民间音乐之乡菏泽地区，它是中国戏曲音乐中“四大声腔”之一“梆子腔”的发源地，流行着以“梆子戏”、“大弦子戏”为代表的地方戏曲近十种之多。还有以山东琴书为代表的多种曲艺音乐。“鲁西南鼓吹乐”更是在全国享有盛名。鼓吹乐健康、粗犷、热情的音乐风格在各乐种中具有代表性，它反映了当地劳动人民朴实、憨厚、热情的精神气质，而古筝音乐则属于抒情性较强的乐种，似乎更深地体现了劳动农民性格的另一面和他们丰富的精神内涵。

前面谈过，从琴书音乐转化来的筝曲，其中大部份都还没说离对琴书音乐的依附和伴奏性质。优美、朴实往往带一点叙事性的琴书音乐风格，便同样是它们的风格。

属“八板体”的传统古曲部份，是山东筝曲的主体。它们有相对独立的体系和独特的风格韵味，在旋律节奏上，大致有以下特点：

（一）以某一种节奏型贯穿全曲（通常为两小节），并在乐曲一开始便显示出来。如：

《莺啭黄鹂》：“XXXXX XXXX……”

《夜静壶铃》：“XXXXX XXXXX XXXXX XXXXX ”

《书韵》：X。X X X X X X X

(二) 旋律中的大跳较多（特别是上、下四度的大跳）。这在活泼的快板箏曲中更为明显。

以箏曲《鸿雁捎书》与《八板》曲牌原型对比，两者的旋律轮廓差不多，而《鸿雁捎书》中显然增加了许多大跳音程，试看前四小节：

《八板》曲牌原型：.....

箏曲《鸿雁捎书》：.....

(张为昭演奏谱)

再看《夜静壶铃》大跳音程布及全曲，且以上、下四度大跳为主。下面是开始数小节（为简明起见，已将装饰音性质的“花奏”部份删去，只记旋律音）：

.....
.....

独《琴韵》一曲，以几乎是通篇级进音程和缓慢的滑奏，巧妙地描绘古琴音乐的典雅平和风格，和左手演奏中细腻的“吟揉绰注”技法，这在传统箏曲中是少见和不典型的。

(三) 没有悠长、婉转的拖腔式乐句（有异于当地其它民间音乐的旋律特征）。这与箏曲较为规整的“八板体”曲式结构有关。

传统的运指技法及其特点

(一) 大指的运用

(1) 大指触弦刚健有力，乐曲的旋律主要用大指奏出，而以中、食而指作为配合。

(2) 由连续快速“托劈”构成的大指“摇”（或称“轮”）。是大指的主要技法之一。其节奏型为“XXXX”或“XXXX XXXX”，颗粒感极强。与浙江箏摇指的震音效果不一样，也和河南箏的摇指奏法不一样。

山东箏摇指时一般都为先“劈”后“托”，这是为了取其摇指中重要的第一声音质干净而形成的习惯。“劈”由大指由外向内使用光滑的指甲背触弦发音纯净，不像指甲的另一面“托”弦时音色略为发“毛”。

在传统慢板箏曲中，大指无快速“托劈”，因而不存在摇指奏法。在传统快板箏曲中，摇指奏出清脆明快的音响，如珠落玉盘，如清泉叮咚，在《风摆翠竹》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》中均有绝妙

的效果。

(3) 由于大指使用多，它与众不同地以灵活而方便的大指末端小关节作为活动部位。其它箏派一般为手腕关节、拇指大关节为活动关节，或是它们与小关节的结合使用。

(4) 大指“花奏”指法使用频繁（或称“花指”，以大指连续“托”数弦构成的“下花指”为主）。其它箏派相对少用一些。

因之，大指的功夫往往成为山东派古箏技艺水平的一个重要标志。

(二) 中指的运用

在大指奏旋律时，大、中两指常以“勾托”或“大撮”（托勾）的奏法变换音色或加强旋律的重音。

中指通常不独立弹奏旋律，即使旋律处于低音区，也由大指弹奏。但《夜静銮铃》一曲，旋律完全由中指担任，大指则不断在旋律音的后半拍作模拟銮铃声的“花”奏，这是中指独立奏旋律的唯一例外。

(三) 食指的运用

食指的触弦力度最小，偶尔协助大指弹奏旋律，在大、食、中三指中，食指运用得最少。这与这一流派刚健浑厚的风格气质有关。试举一个传统的指法组合“四点”（浙江箏称法），以观各箏派内食指的“处境”：

山东箏、河南箏：.....


浙江箏、潮州箏：.....

朝鲜箏（伽耶琴）：.....

不过《书韵》一曲，是以大、食两指配合主奏旋律，是山东箏大、食两指同处主要地位的唯一例子。

在以清丽、纤细风格见长的山东箏演奏家高自成的演奏中。食指的使用比别人稍多一些，它反映了不同个性的艺术情趣的演奏家在运指技法上的“偏爱”。

(四) 左手按弦技术及其特点

各流派箏都以左手的‘按、滑、揉、颤’（或谓“按、滑、吟、揉”）等手法来装饰旋律、润饰变化音色。但在具体应用这些手法时，却又有种种细微的区别，成为造成不同流派风格韵味的主要原因之一。

左手指法虽名目繁多，但实际上都是“滑奏”和“揉弦”两种技法的变体，如“上滑音”、“下滑音”、“按音”（或称“实”）等属于“滑奏”技术一类；“吟”、“揉”（或称“虚”等均为幅度、频率不同的“揉弦”；“点”、“走”则为滑、揉技术结合而产生。山东箏的滑奏使用较多，其上滑音多于下滑音，滑奏速度也较快。这与传弦乐曲中大部份为活泼欢快的曲情有关。揉弦时的幅度大小、频

率快慢在乐曲进行中更是千变万化，表现出无穷的韵味！

还有“双劈”、“双托”、“双勾”、“双抹”是山东筝具有特色的指法（赵玉斋曾把它们归纳为“邻弦同音”奏法），它不仅加强、突出了重音，而往往使流畅的旋律进行中出现棱角，出现节奏和音量上的跌宕、顿挫。

在双手有机配合的前提下，慢板筝曲着重左手的功夫；快板筝曲着重右手的技巧。沉思吟诵、富于韵味的“按、滑、揉、颤”和促弦繁响、波澜起伏的“花、刮、撮、摇”，使得慢板筝曲有古朴淡雅、内在凝重和快板筝曲有声繁激越、热情奔放的音乐风格。

在音乐风格、运指技法上，山东筝与其它流派筝的区别是明显的。由于山东筝的流传地区正与河南省接壤，两省音乐文化必然会相互影响和有所交流。所以，山东筝与河南筝比较接近，因而人们已习惯把这两个筝派统称为“北派”。

山东派古筝的创新和发展

早在二、三十年代的北方筝坛上，出现了一首不同凡响的改编曲《渔舟唱晚》。它立足于北派古筝的传统技法和音调基础上发展起来的具有高度艺术水平的古典乐曲。在曲式结构上冲破了六十八板传统古曲的单一曲式。通过不同的段落体现了音乐形象的对比和发展。使用了大篇幅的音型模进手法和华彩性段落，比之传统的六十八板的古筝曲。大大的跨进了一步。但是在《渔舟唱晚》中，双手弹筝还未出现。

到五十年代，以双手弹筝为特点的古筝新作《庆丰年》问世，使山东筝的面貌开始了新的变化。曲作者赵玉斋是出生于山东郓城农村的民间艺人，后由古筝演奏家曹正推荐到当时的东北音乐专科学校任教。赵玉斋不仅有着深厚的山东民间音乐功底，又具有对新鲜事物的敏感和改革创新的精神。他到音乐学校后接触到许多新的表现手段，接触到钢琴、和声，开始不满足于六十八板类型古曲的那种比较拘谨的演奏。他先就对联奏的快板筝曲《四段锦》（由《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《小溪流水》、《普天同庆》四首小曲组成）进行演奏上新的处理：以悠然自得而近乎散板的弱奏作为开始，在演奏过程中不断加强各小曲之间速度与力度、音色与技法的变化，充分挖掘了这些乐曲中优美动人而变化多样的情趣。最后通过渐快渐强的三连音把乐曲推向高潮。并以酣畅淋漓的大幅度刮奏及丰满的和弦结束了全曲。最后的和弦是运用双手同时弹奏完成的。重新处理演奏的《四段锦》面貌为之一新，体现了对传统艺术的继承和发展。此后，赵玉斋即以传统的山东筝技法、山东民间音调为基础，创作了以双手弹筝为特点的新作《庆丰年》。传统的古筝中，只有浙江的武林筝广泛运用双手弹筝技法（如传统筝曲《将军令》、《灯月交辉》等）。在《庆丰年》中作者是从钢琴演奏中得到启发。双手弹筝提供了古筝演奏多声部音乐的可能性，丰富了表现力。所以在《庆丰年》问世后，大量的表现现实生活题材的古筝新作中，几乎无例外地使用了双手弹筝的表现手段。

近一、二十年来，由于各个古筝流派之间的广泛交流和其它音乐文化的影响，就全国范围内，许多青、中年筝手的演奏和新作中，不再像五十年代那样较多保留各流派在技法和音调上的特点，而趋向于合流各派之长的“综合”型的演奏技巧和风格，借鉴于钢琴、竖琴的多声部织体手法也在古筝上得到大量的运用。左手的弹奏，从早期的加强左手旋律声部的作用，进而发展到演奏相对独立的伴奏声部或副旋律声部；右手的快速技巧得到很大发展；左右手的无名指渐渐开始使用；为了加强力度和音色的变化，“扫摇”、“打弦”、“泛音”等新手法也不断增加……。这些演奏技术的发展，无疑加强了这件古老乐器的表现力，也涌现了一批表现时代风貌的各有所长的新作。

音乐艺术活动的现实告诉我们，墨守成规，故步自封会使艺术发展带来落后、僵化而缺乏生命力；但忽视传统技法基础和风格特点的倾向也同样会导致艺术上的单调、雷同而缺乏生命力。革新、创造应在传统的基础上进行，它们之间并不矛盾。人们喜欢在箏上奏出丰富的多声部音乐和新的音色、技巧，也希望在创新中更多的保持浓郁地方风格和流派特点。山东箏曲中的《庆丰年》、《丰收锣鼓》，河南箏曲《闹元宵》、《幸稿渠》；广东箏曲《纺织忙》……，多年来受到欢迎的原因也正在于此。

作者附记：本文在写作过程中，先后得到韩庭贵、季玉玺、牛玉新、姜宝海、孙文妍、李汴、金星三、高自成、赵玉斋、曹正等专家和教授的帮助和指导，在此深表谢意。本文曾发表于《人民音乐》杂志 1982 年 11 月号，这次刊载在内容上作了较多的增补。

