

谈谈浙派筝家对中国古筝艺术发展的贡献

文/韩建勇

导语：在我国，古筝艺术发展源远流长。目前大家所熟知的主要有六个汉族的古筝艺术流派，它们是被统称为北派筝的河南筝派和山东筝派，被统称为南派筝的潮州筝派和客家筝派，以及陕西筝派和浙江筝派。在这几大主要古筝艺术流派中，浙江筝派以其独特的艺术特色、艺术魅力吸引着众多古筝爱好者的研习。它被誉为筝艺花园中的“后起之秀”，这个筝派对当今古筝艺术的发展做出了巨大的贡献，其中包括乐器形制革新、乐曲整理创编、演奏技法创新、艺术人才培养、古筝教材建设、古筝艺术的传播、演奏形式的开拓等诸多方面。本文特以上所列举各个方面为出发点，盘点浙江筝派筝人所做出的努力与贡献，藉此较为全面了解这个古筝艺术流派的发展历史与贡献。

古筝形制改革——21弦S型古筝和脚踏转调筝的诞生

民族乐器都有他们自身的优点和缺点，在保持其自身优点的同时能够规避其缺点，是每个乐器革新家所努力追求的，古筝也不例外。上个世纪五六十年代，随着艺人们陆续被聘请到专业音乐院校任教，新知识的补充以及审美意识、专业素养的提高，艺人们越来越发现旧的乐器形制不能满足当下乐曲表达的需要。由此，民族乐器的革新被提上日程，成为专家们攻关的课题。特别是“1954年和1959年先后在北京召开了两次大规模的乐器改革座谈会，探讨民族乐器的改革。1956年国家轻工业部科学院所属的乐器研究所的成立，对我国乐器的改革和制造是一个极大地促进。”（摘自《中国音乐史》P241，胡郁青、赵玲著，西南师范大学出版社，2012）民乐届都在改革的呼声中努力尝试乐器的改革，其中以琵琶、古筝的改革成就最为突出。其中，一些艺人在民间流传的古筝形制、样式基础上，改制成18弦、21弦、23弦以及25弦的大型筝，在整体的性能方面都获得了极大的改观。而这其中革新最成功的当属浙派筝家王巽之先生所做的革新了。在他的提议和指导下，21弦S型改良古筝应运而生，引领了古筝艺术发展的一个新的时代。

流行于江浙一带的传统筝原为15弦或16弦的小筝，乐器体长1.1米左右，共鸣箱很小，面板底板均为桐木所制，筝尾稍稍向下倾斜，音域不宽，琴弦较细，音量较小，一般放在桌上坐姿或立式弹奏。这种传统筝一般用于杭邦丝竹乐、杭滩音乐的伴奏，后来慢慢发展为筝独弹的形式。浙江筝主要继承人王巽之先生自他的老师蒋荫椿先生那里学得浙江传统曲目。在后来不断的演出实践、乐界交流中，越来越感到原来的小筝不适应表达浙江筝曲规定的情景，由此在1958年，他与上海民族乐器厂的缪金林师傅、上海音乐学院的戴闾一起，在浙江传统筝基础上，进行改良试制，成功研制出S型21弦改良筝。这种筝将原来的16弦拓宽到21根琴弦，体长由原来的1.1米放长到1.65米，将原本与前梁平行的后梁改为S型，音域较之以前拓宽了，音量也随着筝体共鸣箱的增大而增大，设计也更加科学与美观。之后又使用了由戴闾和王巽之的学生魏宏宁共同研制的改良筝弦——钢丝尼龙缠弦，这种筝弦兼有金属和丝两种材质的音色，余音悠长，牢度相当。器形的革新极大丰富了乐曲的音乐表现力，并为浙江筝艺新作品的诞生、演奏手法的进一步发展提供了优越条件。

当然，古筝改革从来就没有停下它的脚步，21弦S型古筝也并非古筝形制发展的终极形制，但就目前，此种形制的改良筝赢得了我国及海外各地区古筝爱好者的广泛认可，是目前流行最广、使用最多的古筝形制。可以说，这是浙江筝派对我国古筝艺术在乐器形制上的一个巨大贡献。

转调筝在上个世纪60年代就成为国内诸多筝家面前的一大课题。为解决演奏中转调难的问题，很多知名的筝家与各地民乐厂合作进行转调筝的研发、试制。1966年，“文革”开始以来，国内大兴“破四旧”，传统的东西不能弹，民乐界刮起土改洋的“改行风”，很多民

族乐器被彻底打入冷宫。为了适应大量新革命音乐创作和演出的需要，转调古筝成为当时的新宠，也就在此时期转调筝的生产和演出使用达到了顶峰。作为浙派重要代表人物的张燕、项斯华等当时也都参与过转调筝的研制指导并用于演出。1983年，在营口东北乐器有限公司（原东北营口乐器厂）制作师李泰刚师傅的支持、配合下，筝家张燕所构想的五声脚踏转调筝试制成功了。在筝家张燕移居美国后，她一直带着这种转调筝，将这种筝艺带到了世界的舞台上。虽然，包括脚踏转调筝在内的各式各样的转调筝在当今并没有很广泛的普及面，甚至有些转调筝风靡一时而迅速淘汰于古筝艺术历史的进程中，然而老辈筝家们所具有的革新精神以及转调筝在特定历史时期所起到的音乐传播作用，是不能抹煞的。

传统筝曲整理和浙派风格筝曲的创编

一个流派之所以能够成其为一个流派，必须要有一定数量的代表性作品。建国以后，政府鼓励、重视民乐的开明政策促进了新中国民乐事业的发展，全国各地都积极响应政府重视旧文艺、尊重旧艺人的号召，各地群众都有一种普遍热爱民族音乐的情绪，这由此促进了民乐各个方面的发展。在此种形式下，文艺创作、整理提上日程，各地掀起了对本土音乐整理、挖掘并进行创新的热潮。

浙派筝家也在此时正式拉开了传统筝曲整理的序幕。而这个领军人物就是王巽之先生。1956年，王巽之先生凭借其民间艺术家的独特优势——丰厚的民间艺术素养及在江浙一带声誉，被聘为中央音乐学院华东分院（上海音乐学院前身）任古筝、三弦专业教师。进入专业院校后随即在专业音乐人的帮助下，展开了一系列传统乐曲整理、打谱工作。虽然在这之前已经有艺人对当地的一些乐曲如“滩簧”曲牌、“弦索十三套”曲进行过梳理，但相比之下，此时期的整理力度更加进一步，所涵盖的整理面和视野也更为开阔。浙江筝曲整理的来源主要有江南丝竹、“杭邦”丝竹乐、“滩簧”曲牌、弦索十三套等。

目前，我们所研习的浙派传统曲主要是由王巽之先生传谱或带领其高足整理的，主要整理于上个世纪50年代中后期。1956年，整理、编写出《孟姜女》、《蒙古舞曲》、《三十三板》、《击鼓催花》、《康胜》、《灯月交辉》等筝曲初级教材；1957年，将《高山流水》、《四合如意》、《云庆》、《将军令》等一批工尺谱相继整理并译成线谱；1958年至1961年间，《月儿高》、《海青拿鹤》、《霸王卸甲》、《普庵咒》、《浔阳夜月》、《小霓裳》等一批筝曲相继被整理。同时对《将军令》曲谱予以重新订谱。这批重新被整理、打谱后的浙江筝曲，为浙江筝派的创立与形成打下了坚实的作品基础。而对民间乐曲进行整理、打谱的过程对今后浙派古筝艺术发展起到了重要的推动作用。在整理改编的过程中摸索出的一些新技法、新技巧对后来创作乐曲起到了促进作用，这也是浙派风格筝曲不断推出和深入发展的条件之一。如果说上个世纪50年代，王巽之先生带领其学生以整理传统曲为主，那么，到了60年代以后，就是以独立创作乐曲为主了。此时期，出现了颇有社会影响和艺术价值的筝乐作品。

这些作品可以被称为浙派风格的作品，就浙派而言，并不是说其创作的音乐素材来源仅限于江浙一带，而是在吸收了各地民歌、戏曲等素材的基础上，用浙派筝所特有的演奏技法进行编创和演奏。而浙派风格筝曲创作主力军就是王巽之先生和他的学生如范上娥、张燕、王昌元、项斯华等人，他们的作品可以说引领了古筝艺术发展的一个新的时代。

表1——浙派风格筝曲作品、作者与年代表

主要作品	作曲者	年代
林冲夜奔	王巽之、陆修棠 编曲	1962年
战台风	王昌元 曲	1964年
浏阳河	张燕 改编	1972年
洞庭新歌	王昌元、浦琦璋 改编	1973年
草原英雄小姐妹	刘启超、张燕 编曲	1974年

幸福渠水到俺村 (又名《幸福渠水》、《红旗渠水到俺村》、《颍波曲》)	沈立良、项斯华、范上娥 曲	1974 年
东海渔歌	张燕 曲	1975 年
雪山春晓 (又名《拉萨河畔》)	范上娥、格桑达吉 曲	1978 年
银河碧波	范上娥 曲	1984 年
茉莉芬芳	何占豪 曲	1991 年
临安遗恨	何占豪 曲	1992 年
西楚霸王	何占豪 曲	

以上所列举的筝曲，都是以浙江筝派技法为主，很大一批作品不仅是在当时深受群众喜欢和专业从业者的推崇，颇具社会影响力，在当今也是广为传奏的代表性作品。

在这些作品中，基本都是作曲者立足于传统音乐素材，运用新式的乐曲结构，结合新颖的演奏技法创编而成。比如《林冲夜奔》是根据昆曲曲牌创编而成，《银河碧波》音调素材来源于湖南的花鼓戏，《草原英雄小妹妹》、《浏阳河》、《洞庭新歌》、《雪山春晓》、《东海渔歌》、《茉莉芬芳》等曲创作素材都是来源于民歌，在民歌的基础上发展变化或拓展而成，《幸福渠水到俺村》则是以河南的民间音乐为素材进行创编。

浙派风格筝曲的创作主力军是新中国第一批专业的古筝学生，可以说他们身兼演奏、整理、创作多种才能。因为编创者所处的历史时期特别注重民间文化、文艺，他们改编作品也以此为出发点，立足于民间，立足于传统，很大程度上保留了中国浓郁的民族风格和淳朴的乡土气息，然而高于民间的专业现实却让他们的创作呈现出崭新的局面，在形式上、演奏技法上大胆推陈出新，从而使民乐创作焕然一新。他们打破了民间乐曲六十八板的严格程式体系，采用新颖曲式，在乐曲结构上有大幅拓展，在很大程度上改变了古筝只能弹“慢曲”、“文曲”的传统。

从以上表格，我们也可以略见浙派风格筝曲创作上的一些发展轨迹。上世纪 60 年代初期之前的作品主要由老一辈民间筝家创作完成，此时期出现的主要创作作品包括《庆丰年》（赵玉斋编曲，1955 年）、《闹元宵》（曹东扶曲，1956 年）、《幸福渠》（任清志曲，1955 年）、《春涧流泉》（徐涤生曲，1954 年）等。《林冲夜奔》也是老辈艺术家担纲创作的佼佼者，它是老一辈民间筝家王巽之与陆修棠先生合作创作成的古筝作品。作品发挥了浙派筝演奏技法的特长，乐曲中大段长摇技法，使筝更加自如地演奏连绵不断的歌唱性旋律，使乐曲对人物性格的塑造更具表现力。早年，古筝演奏家王昌元便协助其父王巽之对此曲进行指法的拟订。上世纪 60 年代以前，此时期的最重要作品当属《庆丰年》，因为此曲开创了一个新的时代，是古筝艺术发展史上的第一个里程碑。此曲的诞生标志着古筝艺术双手弹筝的开始。60 年代之后随着第一代专业生的培养，他们转而成为创作、演奏的主力军。1964 年，由王昌元创作并首演的《战台风》一曲又将古筝艺术发展推向另一个高峰。该曲是作者于上海音乐学院就读期间，在上海港码头体验工农兵生活所创作的。作者亲历工农兵与台风顽强抗争抢救国家财产的场面，深有感触，遂决心创作以歌颂工农兵在困难面前大无畏的精神。乐曲一经问世，遂受到群众热烈欢迎和好评。后经修改定稿，收录在《筝曲选》（人民音乐出版社，1982 年）。在民族器乐艺术深受左倾思潮影响、制约的创作年代，艺术作品的主题多数倾向于如“春天”、“节日”、“欢舞”等歌颂性主题上，文艺作品没有苦闷、黑暗等这些社会现实的反映，明朗欢快几乎成为此时期作品创作的唯一色调。《战台风》也是此时期历史条件下的产物，但其鲜明的时代特色、民族化的旋律以及歌颂人民的明快格调，触动着群众的民族自豪感，由此深受好评和欢迎，乃至在文革期间也成为一直在舞台上奏响的为数不多的作品之一。此曲在中国古筝艺术发展史中具有不可磨灭的历史功绩。

1966年，随着“文革”的开始，包括古筝在内的民族器乐创作从先前的初春季节转入了严寒的冬季，民族器乐发展跌入举步维艰的低谷阶段。1967年更是盛行“土改洋”，民族乐器被无情打入冷宫，从事民族乐器的艺人、专家更是身遭迫害，在古筝方面一些流派的奠基人、领军人物如著名古筝大师曹东扶、赵玉斋以及王巽之等都在此时期受到迫害。他们的“术业”、“技艺”因遭“下放”而逐渐荒疏。在“四人帮”文化专制主义紧压下，一些原本视为优秀的作品遭“批判”被蔑为“流毒”，也严重影响了文艺的创作进程。整个六十年代后期可以说是民族器乐创作的空白期，没有出现任何重要的民族器乐作品。这种情势一直到70年代初才随着政策的好转有所缓解，在一些民族器乐演奏家的艰苦努力下，从创作极度萧条状态中挣脱出来，并创作了一些有艺术和社会价值的音乐作品。古筝作品《浏阳河》、《草原英雄小妹妹》、《洞庭新歌》、《东海渔歌》、《幸福渠水到俺村》等都是此历史条件下产生的。由于“文革”的大环境，一切文艺作品都要以歌颂领袖、歌颂社会主义主题出发，标题也很明确，这些作品都鲜明的打上了“文革”的历史烙印，音乐的情绪充斥着歌颂性。这些作品虽然是“文化专制主义”下的产物，但其反映人民现实生活和精神风貌的基调、积极向上的情绪在精神食粮严重匮乏的年代确实起到了非常重要的作用。其中所蕴含的新意、青年一代演奏家日趋成熟的演奏技巧和鲜活的艺术创造精神，也有力地推动了以后的创作，值得群众肯定。此时期，古筝创作活动较为活跃的浙派筝家主要有张燕、范上娥、项斯华等，其中以筝家张燕尤为突出，在古筝创作上屡屡创新并成功。1971年起，她与丈夫刘启超先生合作创编了《浏阳河》、《草原英雄小妹妹》、《东海渔歌》、《洪湖水，浪打浪》等乐曲，可以说所创编的每一首乐曲至今仍然是广为传奏的精品。美国国务卿基辛格访问上海期间，她为这位外国领要演奏了《浏阳河》，这是此曲的第一次面世，其新颖的立意和独特的技法使其一举成名。其创作的另一首筝独奏《东海渔歌》也于1975年被选为参加全国调演的节目，足见其作品在当时的受欢迎度、关注度之高。

到了80年代，浙派的主力演奏家们纷纷移居海外，这个时期他们在古筝艺术方面的主要工作是对古筝艺术的传播、教学和积累整理。这个时期我国民族乐器协奏曲创作的高峰期，光古筝的协奏曲就多达10余部，其中以作曲家李焕之先生古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》最具艺术水准和代表性，浙派筝家范上娥（1981年香港音乐节）、张燕等人都演奏过此曲，在当时也都获得了极大的好评。筝家范上娥创作的《银河碧波》也具有较广泛的影响，目前也作为浙派名曲收录在国内外各种谱集中。到了90年代，随着专业作曲家的涉足，浙派古筝艺术创作步入一个崭新的时期。相对于古筝演奏家而言，专业作曲家从作曲角度出发，以更为宽阔的思维出发，从曲式结构、乐曲发展的方法等角度进行重新审视，“洋为中用”、“洋土结合”的思维体现得更加深入，转调、复调、华彩段炫技以及乐队编配等，为古筝艺术作品注入了新的活力，涌现了一批新作。著名作曲家何占豪先生就是其中的佼佼者。《茉莉芬芳》、《临安遗恨》、《西楚霸王》等曲都出自何先生之手。相对于之前所创作的作品而言，由于整体环境的开放，题材、作品主题以及体裁方面都有着更为开阔的施展空间，创作多以历史宏大题材为主，而不像“文革”期间标题政治化倾向那么严重，在体裁方面更加大胆，演奏形式也相应有所创新，从独奏向协奏等形式发展。这些乐曲同样是立足于民间，立足于传统，根据传统音乐素材进行创编，乐曲结构的大度扩充，表现手法的变化和对比运用，以及对浙派演奏技艺的继承，都充分地提升了古筝的表现力，使得原来的素材脱胎换骨。也成为新浙派筝曲的代表。目前被广为传奏，成为当代筝家演奏会上的保留曲目。

创新、运用新型演奏技法

浙江筝派之所以在诸多流派中脱颖而出，成为“后起之秀”，这与其大刀阔斧的改革精神有着密切的关联。其中很重要的一个体现就是对于古筝演奏技法的创新和运用。而这又是浙派古筝艺术在艺术特色方面的体现。上世纪50年代，民族器乐艺术处于其发展的“初春”

季节，古筝艺术则以一种新的面貌展现在世人面前。此时期出现了非常重要的代表作品，其中以箏乐大师赵玉斋先生创作的《庆丰年》最具代表性。此曲把左手完全解放出来，弹奏伴音、旋律音，开创了古筝双手弹奏技艺的先河，对后世的音乐创作起到了关键的引领和促进作用。虽然上世纪 20 年代王巽之先生自蒋荫椿先生处习得浙江箏的曲目，“凡十三套，无一不能”，而且 1935 年杭州国乐研究社铅印合奏曲《将军令》古筝分谱中也已经明显看出“双手抓箏”手法的运用，但相对简单，左手弹箏技巧并没有充分发挥，也没有发挥出像《庆丰年》这么广泛和强大的影响力。但建国后的浙江箏家对演奏技艺的创新视野更为开阔，不仅将双手弹箏技艺更进一步发展，同时开拓出了诸多创新型技法。这些技法可以说是浙派箏曲艺术特色的立足之本，使古筝艺术重新焕发出活力。新型演奏技法的出现有其必然的历史条件。政策的缓解造就的相对宽松的创作环境、成功改良的古箏形制、新时代乐曲创作的要求以及箏家们“一专多能”的技艺储备等等都是促使新技法成功创新的条件。

浙派箏家对双手弹箏技法的丰富主要体现在如下几个方面：

双手大指推弦五声琶音。这是著名箏家张燕率先创新使用的。这种新技法的创新灵感来源于竖琴。通过借鉴移植竖琴的演奏技巧，并大胆运用在古筝创作中。箏曲《浏阳河》中对原曲最后一句就采用了此种技法的编创，旋律时值扩张了一倍，琶音快速的技巧和流动的旋律，恰似表现出浏阳河水泛起波浪，波光淋漓，形象生动。演奏时主要有两种方法，一种是左右手各弹四音或两音，一种是“右一左三”，即右手食指或大指弹旋律音，左手大、食、中指弹剩余音。不管哪种弹法，要突出强调大指所奏的第一个音即旋律音，不能淹没在音群中。这种技巧实际上是运用了左右手分指弹奏的技法，对左手功能的运用较之以前更为开放，对以后的箏曲创作起到了重要的作用，乐曲《幸福渠水》、《雪山春晓》等乐曲都有此种演奏技巧的运用。

曲谱举例（一）《浏阳河》大指推弦五声琶音片断节选：

The musical score for '浏阳河' (Liyanghe) is presented on a five-line staff. It features the 'Right One Left Three' technique, where the right hand plays a single note (usually the 1st finger) and the left hand plays three notes (usually 2nd, 3rd, and 4th fingers). The notation includes various fingerings and accents, such as 'L' for left hand and 'R' for right hand, and 'A' for accents. The score is divided into two systems, each with two staves. A large red watermark for 'www.guzhengw.cn' is overlaid on the score.

曲谱举例（二）《幸福渠水到俺村》五声琶音片断节选：

The musical notation for '幸福渠水到俺村' (Xingfu Channel Water to My Village) is presented on a five-line staff. It features five-note arpeggios, which are chords of five notes played in a sequence. The notation includes various fingerings and accents, such as 'L' for left hand and 'R' for right hand, and 'A' for accents. The score is written in a single line with a red watermark for 'www.guzhengw.cn' overlaid.

“快四点”配和音。“快四点”是浙派传统箏曲在技巧上的一个重要特点。“四点”在其他流派也有运用，如河南箏派中“套指四点”、潮州箏派的“三点一催”（又称“双催”）等，但相对于其他流派，浙江箏派并不特别侧重左手做韵技巧，而是强调右手音的“实弹”，讲究音点颗粒的清晰、旋律进行时强弱微妙的力度变化以及变化弹弦点时的音色变化，即便有左手跟随右手大指移动做韵的形式，也不是以韵味浓厚为主，而是以清新、细微颤音或偶尔点音技巧为主。也由此，“快四点”成为浙派箏在技巧上的重要特色。可以说，浙江箏派对“四点”的运用，在速度、力度等方面，都提高了一个新的水平。弹奏“快四点”技法时，加入左手低八度和音伴奏，也是浙江箏派不同于其他流派的一种创新运用。这种技巧同样是箏家张燕成功创新并率先运用。这种“快四点”配和音奏法的运用，一改以往箏乐主要是右

手“弹”左手“韵”的线性发展规律，使得古筝音乐旋律、伴奏织体显得更加饱满、丰富，在音色、音质、音效等方面都有了新的提升。“快四点”配和音在《浏阳河》、《草原英雄小妹妹》、《雪山春晓》等曲中都有运用。在后来的乐曲创作中，也成为诸多筝家所热衷使用的演奏技巧。

曲谱举例（三）《浏阳河》“快四点”配和音片断节选：

热烈、欢快地

5 5 6 1 | 6 5 3 5 | 3 2 | 6 5 | 1 1 1 2 | 5 6 5 3 | 2 1 | 6 5 | 5 5 3 5 | 6 5 6 1 |

5 5 5 5 | 2 2 2 2 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 5 5 5 5 |

曲谱举例（四）《雪山春晓》“快四点”配和音片断节选：

2 2 2 2 | 1 2 6 1 | 5 6 1 2 | 6 1 6 5 | 1 1 2 2 | 6 5 6 1 | 6 6 6 6 | 5 6 3 5 | 2 3 2 3 | 2 1 | 6 1 6 1 | 2 3 |

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |

5 3 | 2 3 1 2 | 6 1 2 3 | 1 6 | 3 1 2 | 3 1 2 | 3 1 2 | 3 3 | 2 3 2 1 | 6 1 2 3 | 1 1 | 6 6 6 6 | 1 1 1 1 |

3 1 | 3 1 | 6 0 | 0 6 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 3 2 | 0 0 2 2 | 0 1 | 6 6 | 1 1 |

点弹技术。点弹技巧并非是浙派筝一派独创。如果说浙派筝对点弹技术做了进一步的发展则更为贴切。点弹在上世纪五六十年代就已经有运用。1956年，著名作曲家雷雨声创作了两架古筝和高胡的三重奏作品《春天来了》，其中的古筝声部就用了点弹技术，由当时的青年筝手尹其颖先生第一个弹出来。当时运用的是双手食指轮流弹奏同度音，由此也称为“轮抹”。对于双手食指点弹技术进一步的扩展运用，则是浙派筝家所做的一些工作。上世纪50年代末，浙派筝奠基人王巽之先生带领他的几个学生对《将军令》进行重新打谱、编订，在技术上进行扩充、丰富，于是就把这种点弹技术吸收了进来。为了使乐曲在音响效果上更加贴近乐曲的主题和乐曲意境，他们在此种技术的基础上延展出勾抹点和扫指点奏技法。具体而言，是由中指勾弹八度低音或两个八度的低音，双手食指点弹同度音，将中指勾的动作改成扫弦，就成了扫指四点了。这种食指点弹与中指勾弹、扫弦技巧的组合，使得原曲的旋律厚度增加，更贴切的表达出乐曲的情绪或曲情，大大提升了古筝的表现力。这种技法常与“扫弦”、“刮奏”等技巧出现在同一乐曲中，被作为乐曲的华彩段或高潮部分。代表筝曲《战台风》、《幸福渠水到俺村》等曲中都有此种技巧的大段运用。

曲谱举例（五）《将军令》（王巽之传，范上娥整理）勾抹点片断节选：

$\text{♩} = 160$

3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 6 6 | 5 5 3 3 | 2 2 3 3 | 1 1 6 6 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 5 5 5 5 | 2 2 2 2 | 5 5 5 5 | 3 3 2 2 | 3 3 5 5 | 2 2 3 3 |

6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 1 1 1 1 | 6 6 6 6 | 1 1 1 1 | 6 6 6 6 | 5 5 6 6 | 3 3 6 6 | 5 5 3 3 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 3 3 6 6 | 5 5 3 3 | 2 2 3 3 |

1 1 6 6 | 2 2 2 2 | 2 2 3 3 | 6 6 5 5 | 2 2 3 3 | 6 6 5 5 | 3 3 2 2 | 3 3 5 5 | 3 3 2 2 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 2 2 1 1 |

1 1 2 2 | 3 3 5 5 | 3 3 2 2 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 6 6 1 1 | 5 5 6 6 | 1 1 1 1 | 1 1 2 2 | 3 3 3 3 | 1 1 2 2 | 1 1 6 6 | 5 5 5 5 | 6 6 5 5 | 6 6 1 1 | 3 3 2 2 |

曲谱举例（六）《战台风》勾抹点片断节选：

曲谱举例（七）《幸福渠水到俺村》勾抹点片断节选：

除了在双手弹筝方面的创新和突破之外，还创新并率先运用另外一些重要的演奏技法，主要包括以下几种：

长摇技法。从流派出发，这种摇指技术不同于河南筝派的大指大关节轮（快速托劈），也不同于山东筝派的大指指关节轮（快速托劈），也不同于曾风行一时的食指贴腕摇指技术。这种长摇技法是当年王巽之先生对传统筝曲《将军令》进行扩充订谱时，考虑到乐曲的音响、气势，受到琵琶轮指技术的启发所做出的创新。长摇技法的创新主要体现在以下几个方面：第一，将原先指甲外戴的方式改为内戴于指肚一侧，由食指轻捏或抵住大指；第二，采用小指扎桩于前岳山外侧予以支撑，大指连续劈托。这种摇指技术所占时值较长，演奏时特别注重气息的宽广，增强了乐曲的歌唱性。这种技术被筝界视为对传统摇指技术的一个飞跃。至今广泛运用于古筝乐曲创作和演奏。

曲谱举例（八）《将军令》（王巽之传，项斯华演奏谱）长摇片断节选：

扣摇、柱外刮奏。这两种技术是筝家王昌元新创和率先使用的。在创作筝曲《战台风》中，为了更形象地模拟台风来临和大肆破坏国家财产的情境，她创造性地运用了这两种技巧。“扣摇”指左手大食二指紧捏琴弦，在筝码右侧，先由左向右，再由右向左捋动，同时右手

曲目。这为后来浙江筝曲的整理、订谱奠定了重要的基础。由于王巽之先生往来于杭州、上海，并积极参与当地的一些民间集会和国乐交流，可以说，他见证了江浙丝竹乐从实用性、民俗性向自娱性、审美性形式的转变，以及后来将部分丝竹乐移植为古筝独奏曲的过程。由于在业内声名远播，陆续受到国内一些专业院校、广播界的邀请。

1949年新中国诞生后，民族器乐的发展和成长的条件比以往各个历史时期都要优越，此时期政府特别重视民间文化、艺人，并组织调配民间艺人到专业院校任教，从而为民乐的发展创造了良好的条件。1956年，中央音乐学院华东分院(1957年11月遵文化部、高教部通知更名为上海音乐学院)成立民族音乐系，也是在这样的背景下应运而生，当时已经在江浙一带享有盛名的王巽之被聘为古筝及三弦专业教师。也正是这段时期，浙江筝派“后起之秀”之程才真正的开始。一系列的工作如改革古筝形制、整理曲谱等，都是此时期的重头戏。其中，对曲谱的打谱、整理与他的高足们的努力是分不开的。

自王巽之先生1956年到1966年“文革”开始这十年中，王巽之先生所教诲过的学生主要有孙文妍、项斯华、范上娥、张燕、王昌元等，她们挑起了浙派古筝艺术发展的重担，是当今筝界公认的“浙派古筝第二代传人”。她们所做的努力对浙派乃至全国古筝艺术的发展，都有着举足轻重的作用。她们除了“浙派古筝第二代传人”的身份，还有另一重身份——新中国第一代专业古筝学生。在这几位筝家中，孙文妍、王昌元两位是自始至终将古筝作为自己的第一专业，王昌元更是自幼继承家学，筝家项斯华、范上娥等几位都是主修钢琴出身，后来随着国内“洋改土”重视民族音乐发展政策的倡导，她们陆续转修古筝，也由此与古筝结下了不解之缘。这种貌似偶然的转学专业的机会却为今后古筝艺术的发展提供了重要机遇。她们对古筝教材的整理、筝曲演奏、技法创新运用、艺术传播和浙派筝艺的介绍等方面，都起到了至关重要的作用。

表2——浙派古筝代表传人生卒年及师承关系表

	生卒年	师承关系	主要经历	所建乐团或活动团体	社会角色
王巽之	1899—1972	蒋荫椿	1956年入上音任古筝、三弦专业教师	杭州国乐研究会	演奏家、音乐教育家、改革家
项斯华	1940—	王巽之、曹正、郭鹰	1956年考入上音附中主修钢琴，1958年改学古筝，1965年毕业于上音，1981年移居香港，1993年移居加拿大		演奏家
孙文妍	1940—	王巽之	1955年考入上音附中学习古筝，1965年毕业	上海国乐研究会（负责人）	演奏家、教育家

			于上音，留校任教		
范上娥	1943—	王巽之、郭鹰	1954年考入上音附中主修钢琴，1958年改学古筝，1966年毕业，1990年移民加拿大	范上娥古筝学院	演奏家、作曲家、教育家
张燕	1945—1996	王巽之、郭鹰	1956年考入上音主修钢琴，1959年改学古筝，1968年毕业于上音，1983年移居美国	中国音乐世界，太平洋古筝乐团	演奏家、作曲家
王昌元	1945—	王巽之、郭鹰	9岁随父习武林筝艺，1960考入上音，1969年毕业于上音，1984年赴美国肯特大学研究世界音乐并教授古筝，后定居	纽约海外中乐团，王昌元筝艺术中心	演奏家、作曲家
王蔚		王刚强、孙文妍、何宝泉			演奏家、教育家
盛秧		孙文妍、何宝泉		茉莉花筝乐团	演奏家、教育家
祁瑶		孙文妍、何宝泉			演奏家、教育家

1961年夏，王巽之先生带领他的学生孙文妍、项斯华和范上娥编写出了上海音乐学院第一部古筝系列教程，包括练习曲（171首）、基础练习（182条）和乐曲（45首）三大类，共七册。同年10月携学生一同赴西安参加全国第一届古筝教材会，向大会提交了这套教程。会上王巽之与他的学生的演奏和对浙派古筝技艺的介绍，引起了筝界高度关注和效仿学习。再加上1962年“上海之春”音乐会项斯华、王昌元等以精湛的演奏技艺崭露头角，1964年《战台风》等作品的问世，迅速引起业内的广泛关注，从而使浙江筝派成为大家公认的“后起之秀”。

上世纪八九十年代，部分浙江筝派代表性的人物如张燕、项斯华、范上娥、王昌元陆续移居海外，她们通过自身的舞台艺术实践将古筝艺术展现在世界舞台上，从而拓展了中国古筝艺术在世界范围的影响，她们所到之处又都建立起以自己名字命名的乐团、古筝艺术中心，

对古筝艺术在海外的传播、研习起到了一定的作用。如今，作为“浙江古筝第二代传人”的筝家们，大多已七旬有余，但至今她们仍然发挥着她们的“余热”，活跃在国内外艺术舞台与专业院校中。她们将毕生所学的专业技艺、音乐素养等积累成集，出版成册，推动了中国古筝艺术教材等书籍的发展，为古筝艺术的社会教育、普及教育提供了教学的范本，充实了古筝教材的建设和空白，其中不乏古筝爱好者爱不释手的读物参考。

表 3——浙派古筝代表传人及其出版的主要曲集、教材表

主要曲集、教材、书籍	编著者	出版社	年代
《少年儿童古筝教程（一）》	孙文妍、何宝泉 编著	上海音乐出版社	1994 年
《少年儿童古筝教程（二）》	孙文妍、何宝泉 编著	上海音乐出版社	2002 年
《幼儿古筝教程》	孙文妍、袁莉、何小彤 编著	上海音乐学院出版社	2005 年
《中国古筝教程》	何宝泉、孙文妍 编著	上海教育出版社	2002 年
《古筝考级曲集》	何宝泉、孙文妍 编	上海音乐学院出版社	2003 年
《古筝考级曲集名家指导》	孙文妍、金建民、何宝泉 编著	上海音乐学院出版社	2010 年
《项斯华演奏中国筝谱》	吴赣伯、项斯华 编著	香港上海书局	1983 年
《每日必弹 古筝指序练习曲》	项斯华 著	上海音乐出版社	2004 年
《天问——张燕演奏筝曲精选》	刘启超 编	人民音乐出版社	2011 年
《郭鹰演奏的潮州筝曲选》	范上娥 编著	人民音乐出版社	1987 年
《雪山春晓—范上娥筝曲选》	范上娥 编著	安徽文艺出版社	2010 年
《古筝“弦距型”手指训练教程》	王蔚 著	上海音乐出版社	2012 年
《中国古筝考级曲集演奏一级·演奏二级·演奏三级》	上海音乐家协会古筝专业委员会编，王蔚主编	上海音乐出版社	2012 年
《浙派古筝》	盛秧 编著	西泠印社	2003 年
《古筝学习一百课》	周展、盛秧 编著	上海文艺出版集团 中西书局	2012 年
《古筝练习曲 24 首》	祁瑶 曲	上海音乐学院出版社	2010 年
《何占豪古筝协奏曲选集》	何占豪 作曲	上海音乐出版社	2012 年

《每日必弹 古筝指序练习曲》是一部把不同的指序安排进行专门活指练习的曲集。其重点在于训练双手各手指独立弹弦的能力，让使用者通过科学和系统的练习，掌握不同的运指的连接、指序变化和过弦的技巧，从而保持良好的弹奏状态以及解决以快速指序为主要技巧的筝乐片段或乐曲。著名筝家孙文妍教授是业内公认的古筝教育专家，她自上世纪 60 年代毕业以来，留校任教 40 余年，其著作可谓硕果累累。其参与编著的《少年儿童古筝教程（1）（2）》、《幼儿古筝教程》等是目前国内不可多得的适合少年儿童习筝的系统性教材，所编乐曲和训练材料适合少年儿童的生理特点和心理情趣，是儿童这一阶段人群接触和学习古筝的上好选择。由她参与编著的《古筝考级曲集名家指导》则是上海音乐学院社会艺术水平考试用书的理论配套用书，集中对各乐曲的来龙去脉、结构特点、演奏提示以及筝家的介绍等等，全面系统，是习筝者了解古筝文化知识的重要参考用书。她一生从事古筝教育，培养了大批古筝专业艺术人才。现如今活跃在个艺术舞台上的古筝新秀王蔚、祁瑶、盛秧等都是她的学生，目前也成为浙江筝派第三代的重要生力军。她们在古筝艺术教材方面也有非常重要的贡献。由盛秧编著的《浙派古筝》是筝界专门介绍浙派古筝艺术的不可多得的佳作之一，

编者总结了浙派的演奏技法,汇编了浙派不同传人的传统箏曲演奏用谱以及近年来涌现出的浙派新作,可以说此集是对浙派箏艺传人艺术成就的较为综合和立体的展示。随着习箏者对于当代不断问世的古箏高难度作品的追捧和喜爱,以及更科学合理地配合新形势下的考级事业,由上海音乐学院王蔚教授主编的《中国古箏考级曲集(演奏级)》应运而生了。此集共分三册,按照乐曲掌握的不同要求划分为一、二、三个级别。编者从当今作品传奏的广泛性、乐曲的风格以及作品技巧的难易度等立足点出发,每一级别收录有5首箏曲,均由3首独奏和2首协奏组成。编者用心的编排成为古箏事业发展新形势下的一次尝试。虽然业内早就有古箏演奏文评级的设定与考级,但如此专门地整理和出版一部演奏级曲集,在业内则是第一次。同样由她所著的《古箏“弦距型”手指训练教程》是在多年的演奏实践和教学经验基础上思考研究而得,编者以“弦距型”这一概念将手指的独立和组合训练首次与“弦序”、“弦距”相结合,以手指和琴弦两个不同角度的结合来增强手指的演奏能力。教程中的60首练习曲均严格遵循所规定的弦距排定和编写,并适当加入了一些小指的练习,以期通过专门的训练,有效解决一些基础的演奏技巧和难点。也是箏界不可多得的专门练习指序的教程之一。

除了人才培养、教材方面的贡献,浙派箏家门对中国古箏艺术等方面的理论介绍、技艺研究等也有特定的贡献,尤其是她们对于浙派古箏艺术各方面的研究和介绍,在一定程度上填补了古箏艺术理论方面的空白。箏家张燕于1979年曾在香港大公报上发表题为《千日琵琶百日箏——张燕不同意这种说法》的文章,表达了对专业性古箏的看法和立场,对当时乐界一些片面性的理解予以纠正,这对当今的古箏专业学习和教育也仍有其一定的意义和作用。箏家范上娥在1986年《中国音乐》刊发表《古箏演奏中音色的问题》文,其中所表明观点对当今古箏演奏者、从业者仍有其积极的引导意义。箏家项斯华与民族音乐学家吴贇伯先生的《中国箏乐的源流与风格》一文,较早地对国内五个主要的汉族古箏艺术流派做了梳理分析,涉及到箏乐的流派、流传地域、艺术特色、主要的作品等各个方面。其与吴贇伯合作的《浙江箏刍议》(《中国音乐》1991年第4期)在业内也有一定的影响力。孙文妍教授是最早在箏界撰文系统介绍浙江箏派及浙派传人的老辈箏家之一,她于1986年在扬州举办的全国第一次古箏艺术学术交流会上发表《介绍浙江箏艺流派奠基人王巽之先生——兼论浙江箏艺技法的形成与发展》一文,是业内对浙江箏派最早的系统梳理和分析文论之一,包括以后发表在各种刊物上的《后起之秀的浙江箏艺流派》、《执着追求 刻意创新——浙江古箏家王巽之》等文章。其高足、浙江箏派第三代传人盛秧也积极撰文向外界介绍浙江箏艺的渊源、艺术特色等诸多方面,在国内各大颇具影响力的刊物上发表,《浙江箏的渊源、特色和演奏技法初探》(《杭州师范学院学报》,1999年第5期)、《浙江古箏渊源谈》(《中国音乐》,2007年第2期)、《茫茫九派 一枝独秀》(浙江省音协音乐考级系列教材古箏卷后记)等,这些文论成为人们了解浙派古箏艺术的重要窗口和途径,是了解浙江箏艺流派不可多得的史料与文论,这在一定程度上填补了浙派箏艺研究的空白,对于浙江箏艺理论研究的积累具有重要的现实意义。

对古箏演奏形式的尝试和丰富

浙派箏家们除了以上各个方面有所作为外,在古箏的演奏形式方面也有着一定的突破和成就,至今为人乐道。

一个创造性人物的横空出世并非是偶然的,而是多种因素“巧合”的结果,这些因素无外乎其所处的时代背景、社会环境、家族渊源、社会关系以及个人文化素养等方面。箏家王巽之先生自幼随父学习书画,深受传统文化艺术的陶冶。早年除了跟随蒋荫椿先生学习古箏外,还从其他民间艺人那里学习三弦、箫等民族乐器,再加上在杭州、上海两地各种国乐团队中的实践锻炼,为以后其在民间音乐方面的突破具有非常重要的意义。直到1956年,受聘于上海音乐学院,可以说为他才艺上的施展提供了一个更高层次的平台。与此同时,王巽

之先生富有改革创新的激情和精神，也是他在民族音乐方面作出重要贡献的先决条件之一。在上海音乐学院任教期间，除了改革古筝形制、整理编创乐曲、整理编写教程等，他还积极创新古筝的演奏形式。“双筝演奏”就是他所做出的演奏构想和尝试。

我们当今所见的“双筝演奏”俨然不是什么新鲜事物了，这种演奏形式在上世纪 60 年代就已经出现并成功运用。为了解决古筝演奏中转调、音乐表现力等诸多问题，他首次提出用两架筝演奏《海青拿鹤》这首七声音阶的作品，其中一架用七声音阶定弦，一架用五声音阶。这种创新构想于 1962 年，由他的得意门生项斯华首次登台表演，在当时业界引起良好的反响。然而真正将“双筝演奏”搬到世界舞台，并孜孜不倦在此领域做出重要突破的却是她的同门师妹张燕。上个世纪 80 年代前后，筝家张燕在东方歌舞团任演奏员期间，就开始弹奏七声音阶古筝和 25 弦五声转调筝。在移居美国后的演艺生涯中，她更是将大量的时间、精力花费在“双筝演奏”上，并且努力与交响乐合作。相对于 60 年代的“双筝演奏”，她的创新在于同时使用七声音调筝（特制 28 弦）和五声转调筝，并由管弦乐队协奏。1983 年，中国唱片社曾为她录制过三首“双筝”与交响乐协奏曲——《海青拿鹤》（已故作曲家王树作曲）、《新月儿高》（叶小纲作曲）、《广陵叙事》（刘庄作曲）。在海外，由她领衔演奏的“双筝”与交响乐团协奏曲《在西部》、《天问》、《回旋协奏曲》等作品都获得了极大成功，深受国际社会的肯定和赞叹。这种演奏形式至今对古筝的演奏乃至新的古筝形制的诞生仍具有重要的借鉴意义。

筝家孙文妍教授则对另外一种民乐演奏形式做出了重要贡献，它就是丝弦重奏。筝家孙文妍 1965 年留上海音乐学院任教，任教期间，她努力参与学院内部音乐家对于民乐合奏的尝试。1972 年，她与吴之珉、郭敏清等人组合民乐四重奏，这种新式在后来民乐家胡登跳先生的合作、参与下成功改革为丝弦五重奏。成功改革后的重奏形式在国内外演出近百场，获得极大好评和欢迎。这一演奏形式至今仍被保留在上海音乐学院的重奏课中。此外，她对唐代筝曲的复活做出了极大的贡献。1986 年，她配合上海音乐学院叶栋教授对唐代筝曲曲谱《仁智要录》进行解译，先后试奏唐代筝曲曲谱多达 60 余首。其中的代表就有唐曲《春莺啭》等，并于 1987 年赴新加坡首演，在海内外尤其是东南亚具有广泛的影响。

浙派筝家除了在外在的表现形式上做出了尝试和努力，在古筝演奏中行腔做韵方面也曾做出过努力探索。浙派代表人物项斯华在上个世纪 70 年代就进行了古筝声腔化的试验。古筝是民族乐器弹拨类的一员，颗粒性的音质及稍瞬即逝的发音特点是其特点，怎样将不同的音演奏出来给人一种连贯的感觉，成为筝家们探索的新题。上世纪 70 年代的京剧唱腔音乐《文姬归汉》，着重强调弹拨乐歌唱性音色的开发，是她至今仍深感乐道的作品，对于古筝行腔做韵的试验至今对古筝艺术理论方面的积累也有着重要的参考价值。

结语：

浙江筝派至今已有近百年的发展历史，她根源于浙江，成形于上海，其能成为“茫茫九派，一枝独秀”的筝艺流派，这与历代浙派筝家所做的努力和贡献是分不开的。愿浙派筝艺之花永恒绚丽！

主要参考书目：

- 《古筝音乐》，周耘编著，湖南文艺出版社，2001 年
- 《浙派古筝》，盛秧编著，西泠印社，2003 年
- 《古筝培训教程》，刘巧君编著，同心出版社，2005 年
- 《古筝考级曲集名家指导》，孙文妍、金建民、何宝泉编著，上海音乐学院出版社，2009 年
- 《中国传统古筝曲大全（下）浙江、陕西古筝流派 弦索十三套古筝谱》，李萌编选，人民音乐出版社，2004 年

《浙江省音乐家协会音乐考级系列教材 古筝》，盛秧编著，江苏文艺出版社，2009年
《天问——张燕演奏筝曲精选》，刘启超编，人民音乐出版社，2011年
《雪山春晓——范上娥筝曲选》，范上娥编著，安徽文艺出版社，2010年
《中国古筝考级曲集（演奏一、二、三级）》，王蔚主编，上海音乐出版社，2012年
《古筝“弦距型”手指训练教程》，王蔚著，上海音乐出版社，2011年
《中国音乐通史教程》，梁茂春、陈秉义主编，中央音乐学院出版社，2005年
《中国音乐史》，胡郁青、赵玲著，西南师范大学出版社，2012年
《中国近现代音乐史：1840—2000》，汪毓和编著，上海音乐学院出版社，2012年
《共和国音乐史：1949—2008》，居其宏著，中央音乐学院出版社，2010年

结稿于 2013 年 1 月 19 日

