

谈古筝演奏技法的发展

近几十年中，由于弹筝者的增多和对古筝研究的不断深入，在演奏技法上已有了很大发展——从单手(右手)弹奏到双手同时弹奏，从摇指的出现到快速指序的应用，无一不增添古筝这一传统乐器的魅力，使其具有时代特点，顺应了时代要求。尽管如此，但从乐器演奏的发展角度来看，古筝演奏技法的发展还不够平衡。这种不平衡主要表现在以下三个方面：

一、手指间技法的发展不平衡

古人弹筝把小指列为“禁指”，意思是弹筝时不能使用小指。而古筝技法流传到今天，现代筝的演奏者仍没有重视对小指的启用，小指一直处于辅助性的地位，如大指摇指时，小指扎桩作为支撑点，起到平衡手指的作用，或者偶尔用于拨弦，小指始终没有正式地参与弹奏的行列，而成为“闲指”。我一直考虑，小指在钢琴、提琴、琵琶、二胡等乐器演奏中所起的作用与其它手指同等重要，为什么在古筝演奏中不能使用呢？“快速指序”出现之前，无名指除了在“琶音”中使用以外，几乎没有任何“用武之地”，而“快速指序”出现以后，无名指的使用率大大提高了，与中指、食指、大指几乎占据了同等重要的地位。《情景三章》(徐晓琳作曲)中“四指轮”出现之后，无名指在演奏中所起的作用就更加重要了。由此可见，任何一个手指都能起到自己独特的作用，小指也不例外。既然如此，我们是不是可以创建一种小指能够用得上的技法呢？比如说：在“快速指序”的基础上增加对小指的使用，使之成为五个手指并用的“快速指序”，即在“四指轮”的基础上增加小指的弹奏。这样，当食指、中指、无名指、小指轮奏时，大指可以弹奏另一声部的旋律。这些做法是否可以呢？事实证明这是完全可以的：在我创作的《双江舞曲》结尾段落中即采用了“五指轮”的技巧，效果很好，目前正在尝试的“五指快速指序”也已初见成效。当然，小指的技法还不只限于此。也许有人会说：小指又短又小，根本无法使用。那么大指比小指还短，可是在古筝弹奏中，它的作用比任何手指都重要，用途也很广泛。大指与其它手指的有机配合，形成了古筝丰富多彩的弹奏技巧。实践证明，手指并非因为短小就无用，而是长期以来人们形成的某些习惯造成的偏见，导致了五个手指的不平衡。任何技法都要有一个适应的过程，我相信只要坚持练习，就一定能开发出小指的灵活性，使它与其它四个手指一样，在演奏中发挥出应有的作用。

二、左右手技法发展的不平衡

大家都知道，钢琴素有“西洋乐器之王”的美称。在钢琴演奏中左右手的技法几乎没有分别，也就是说，双手的技巧难度基本相同。这因为钢琴演奏者在初学钢琴时就双手同时训练。但是，古筝演奏者在初学时只训练右手弹奏的基本功，左手只做吟、揉、滑、颤的练习，这样一来便造成了左右手的技法发展不平衡。有些演奏者，在弹奏右手技法时表现得得心应手、游刃有余。而左手的弹奏，就不如右手那样自如了，一旦遇到左手弹奏时，演奏速度也明显下降，这便是古筝演奏中历来把弹奏技法重点放在右手而忽略对左手弹奏能力训练的结果。

当然，左手在演奏中也有其不可缺少的作用，传统乐曲中的“以韵补声”就是靠左手在琴码左侧以吟、揉、滑、颤等技法表现出来的，这正是古筝比其它乐器更具魅力之所在，就连“乐器之王——钢琴”也不具备古筝这一所长，古筝的优势可谓得天独厚。然而，这一优

势又使古筝的技法发展受到了一定程度的限制，因此，开发左手的使用，使左手的弹奏如同右手的弹奏一样，能够灵活自如地完成快速高难度的弹奏技巧，成为目前需要解决的问题。

首先，在古筝的教学与训练中必须要求左右手同时进行训练，也就是右手能弹奏的技法，左手也必须能弹奏，并且在速度、力度以及熟练程度上有一定的要求。我在创作《双江舞曲》时采用了左手摇指，当时曾有人说：“左手摇指”违反了人体的生理常规，不可能有所发展。但我认为人人都有两只手，右手能干的事情左手一定能干，根本不存在违反生理常规的道理，只不过在长期的生产活动中，人们习惯了用右手工作，而忽略了左手的潜在能力。实践证明，通过对《双江舞曲》的创作和演奏“，左手摇指”是完全可以成立的，并且它对增强乐曲的气氛和演奏复调音乐起着十分重要的作用。

其次，左手的“以韵补声”的特点，不仅应该保持，而且应该发扬，不能因为重视弹奏技巧就丢掉原有的特点，忽视了古筝演奏的韵味。

世界著名的小提琴之王帕格尼尼以他卓绝的演奏技巧闻名于世。在当时，他的演奏技巧不被人所理解，甚至被教皇反对，误以为是魔力所致，被称为“魔鬼的杰作”。而现在，演奏帕格尼尼的作品已成为每个小提琴演奏者必须具备的能力。50年代以来，古筝演奏技法的发展也十分迅速。从《庆丰年》（赵玉斋作曲）中第一次简单运用左手弹奏到《黔中赋》（徐晓琳作曲）中左手复杂琶音的演奏，短短几十年中，古筝技法的发展速度已经远远超过了在这之前的两千多年。70年代，风靡一时的《战台风》中，那高难度的扫摇曾使多少人“望而生畏”；《井冈山上太阳红》和《打虎上山》也曾使许多弹奏者因速度达不到要求而苦恼。现在，这些都已成为古筝常见演奏技法中的一部分了。由此可见，没有什么技法是高深莫测的，只不过刚刚接触不习惯而已。而古筝艺术也正是在经历了一个又一个的艰难的实践中不断发展的。我坚信在不久的将来，左手与右手相同的弹奏能力也会成为古筝教学中最基础的要求。

三、音阶排列的不平衡

古筝作为我国的传统民族乐器，在音阶排列上是按照宫、商、角、徵、羽五声音阶来排列的。但是仅限于演奏一些传统乐曲。而传统的五声调式已不能满足今天广大群众的欣赏要求了。艺术需要发展，需要创新，古筝需要改变原有的五声音阶排列，去探索新的排列法，这些问题给我们提出了新的课题和要求，如何解决变化音，如何使古筝快速转调，已成为当今的一个重要课题。

为了解决这一问题，我尝试着在原有古筝码子的左侧架起了临时码子，这样便可以解决古筝演奏半音困难的问题，并改变了古筝历来只弹一半的状况。

古筝的弦比较长，这是其特有的优势。但是在演奏中，只有码子右边的弦能够奏出乐音，码子左边是无调弦，使得古筝演奏者只能弹奏乐器的一半（尤其是演奏传统乐曲），这岂不是浪费。传统古筝在演奏一些现代作品时，为了达到某种特定效果，需要把一部分正音改变为偏音。这样一来就改变了五声音阶的排列。例如《黔中赋》的音阶排列：D E # F A B d f # f a b d 1 e1 # f 1 a 1 b 1 d 2 f 2 # f 2 a 2 b 2 c 3 这种排列方式把五声音阶中的“e2”音变成了“f2”音，而需要“e2”音的时候又要从“d2”弦上压出来，其实一样费事。

如果在原有码子的左侧的无调弦上架上临时码子，便可以充分利用被浪费的一部分弦，而且可以解决古筝演奏半音难的问题。例如：在“角”弦的码子左侧架上一个临时码子，使两个琴码之间的弦发出“清角”音。在“羽”弦上使用同样的方法，使两个琴码之间的弦发出“变宫”音。这样，七声音阶中的偏音就排列出来了。弹奏传统乐曲时仍然可以从“角”弦上压出“清角”，从“羽”弦上压出“变宫”，使其保留“以韵补声”的特色。由此看来在码子左侧用临时码子架出所需要的偏音，不仅可以保留原有的五声音阶，而且可以把左手解放出来，去弹奏副旋律。

在我最近创作的古筝曲《迟暮》中， $b\ d1\ \#f1\ b1\ d2\ \#f2\ b2\ d3$ 八根弦的左侧架上了临时码子，排列出 $c1\ \#c1\ g1c2\ \#c2\ g2\ c3\ \#c3$ 八个偏音。古筝右侧仍然是五声音阶，保持了古筝原有特色。

乐曲中左右手在原有琴码两侧的交替和同时弹奏，不仅烘托了音乐气氛，充分体现了乐曲的乐思，而且有些技法是古筝历史上从未使用过的。例：（略）

右手以在低音的持续扫弦作为背景音，左手则在原有琴码两侧跨码摇指，弹奏主旋律。这种技法练起来虽然有一定的难度，但是掌握之后对于增强乐曲表现力有着极其重要的作用。

另外，在临时琴码与原有琴码之间的弦上使用的如：左手摇指、轮指等技法对于训练左手基本功，使双手达到发展平衡也是很有帮助的。

十二平均律并非由西方传入中国。曾侯乙墓中出土的编钟可以证明我国早在春秋时期就有了十二平均律。特别是到了明朝时期朱载堉全面确立了十二平均律理论。古筝作为中国的古老乐器也应该而且必须继承这一精华。我设想，在此基础上适当加以调整和改造，完全可以在不改变音色的条件下制成十二平均律的古筝。

以上是我对古筝技法发展方向的粗浅见解，在成文过程中我的老师周望给予了我极大的帮助和支持，在此我向周望老师表示感谢。此文如有不当之处还望大家指正。