

王英睿

WANG Ying - rui

星星之火可以燎原

——文革期间的箏乐艺术

Arts of Zheng Zither in the Period from 1966 to 1976

摘要:文革中后期,古箏在民族器乐中的地位大大提升,作品数量和质量都达到相当高度,对其后的创作产生了很大影响。尤其浙派箏乐艺术获得了较大发展。

关键词:箏乐艺术;浙江箏派;箏乐流派;传统箏曲

中图分类号:J632.32

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2008)01-0043-06

文革期间的箏艺术,是具有特殊意味的器乐作品,之所以这样说,不仅因为那一段所处的特殊政治背景,更因为由于种种“机缘”使得这件乐器开始逐渐在民族器乐中“脱颖而出”。以往有关箏乐的研究,对此多有忽视。文革期间,尤其是中后期,箏在民族器乐中的地位大大提升,在创作上也获得了意外收获。以浙派张燕、王昌元、项斯华等为代表接受过现代教育的一代箏家,崭露头角。他们既吸收了前辈真传,又学习了西方音乐创作的技法,创作出的作品流畅、精致,蕴含了一种前所未有的气质,在当代箏史中有着重要意义。

一、文革期间箏界的活动概况

(一) 总体状况

1966年,“破四旧”运动横扫,对封、资、修的激烈批判,使得初现繁荣的箏界迅速改变。传统音乐遭到空前破坏,许多知名人士、民间艺人都惨遭迫害。王巽之、徐涤生、曹东扶、赵玉斋等都在其列。1966年~

1969年,箏同其它民族乐器一样,创作几近空白。学箏人数锐减,高校停止招生,到处组织文艺宣传队。

66—69年,我们学校的大会、批斗会强调琴、箏作为“封、资、修”(的代表)是要被砸烂的乐器,我们中的很多人都把乐器卖了,不搞这个了,到工场当工人。(西安音乐学院)附中可以招两个,大学招不到人。

1966年文革开始,工作全部停顿。箏乐和其它音乐是一样的遭遇。我到延庆县和河北邢台搞“四清”,直至文革开始,完全没有弹古箏,到七十年代初才开始恢复。

收稿日期:2008-08-16

作者简介:王英睿(1974-),女,中国艺术研究院音乐研究所(北京100029)。

资料来源于笔者采访周延甲的访谈录音笔记。

资料来源于项斯华回复笔者的电子信件。

然而,与箏乐相关的活动并未停止。有音乐特长的年轻人大都参加军队,在此导向下,人们纷纷寻师求教。但曲目非常有限,只有革命歌曲、样板戏片断、民间器乐曲牌等。1970年曹东扶给女儿李汴的一封信中可以看出当时在河南地区弹奏的箏曲情况:

春云、胜利二人已学会前奏曲、高山流水及一些革命歌曲,都很听得……文革期间,大约在1968,1969年,我在河南读初中,也进了宣传队,大喇叭里整天播放的都是革命歌曲:《我是一个兵》《毛主席的话儿记心上》《盼红军》(《赶花会》)、《社会主义好》《语录歌》《千把锁》等等。我让哥哥(曹永安)改编成箏曲弹奏,到河南各地演出,群众很欢迎。1971年我进了工场,参加市里演出主要是为歌曲、样板戏伴奏,曲目有:《大海航行靠舵手》《打不尽豺狼不下战场》《红灯记》《手捧宝书满心喜》。当时只能弹这些乐曲,而且也是群众熟悉的曲目,是为大众服务的。文革期间虽然各项文艺活动都停,但文艺演出较多。

70年代以后,政治形式略微好转。1971年周恩来提出:“革命激情与革命抒情是对立的统一”。当时产生较大影响的革命歌曲相继被改编为箏曲。最典型的是1972年—1976年连续出版五集的《战地新歌》,大量歌曲被改编为独奏曲。如《山丹丹花开红艳艳》。随着音乐创作的逐渐复苏,与箏相关的各种活动也迅速开展。

当时在动物园附近的友谊宾馆(西苑宾馆)常有全国各地优秀音乐团体的代表人物聚居一起搞音乐活动,古箏也在其中,先后来过的演奏员有项斯华、范上娥、王莉、张燕、王昌元、何成玉等,弹奏曲目除《渔舟唱晚》(《渔舟唱晚》)好学好听最受欢迎)外还有《广陵散》《梅花三弄》《阳关三叠》等古琴移植曲;《剑门盛开大寨花》《家乡美》《浏阳河》《胜利喜讯到草原》(史兆元创作)《战台风》《洞庭新歌》《草原英雄小妹妹》《幸福渠水到俺村》等曲目。

地方上也相继举办文艺调演。如1972年陕西省曾经专门组织过“音乐演唱、演奏调演”,周延甲的古箏独奏赢得了较好效果:

学校参加全省调演,我演出了四场(在西安市民族剧院、人民剧院、五四剧院)《绣金匾》演的最多,每场都要加演四、五个曲子,经常是20多分钟还下不了台。

从上述活动可以看出:即使在特殊年代,专业人士抑或普通群众,依然坚持,或为革命歌曲、样板戏

伴奏,或进行独奏,仿佛已预示了“星星之火”终将“燎原”的势头。

(二)“箏、琴、瑟改革小组”中的箏乐活动

为贯彻中央政策,1973年在江青、叶剑英支持下,文化部委派中国歌剧舞剧院康绵总组织了“箏、琴、瑟改革小组”,对传统乐器进行“现代化改革”。尽管小组的成立有政治目的,但当时却能够得到“旗手”青睐,对箏乐发展来说是件幸事。1965年江青说:

西洋乐器在技术上比较发展,表现力比较丰富。民族乐器有音准问题,有些音响比较粗糙刺耳,音域较窄;民族乐器作为色彩乐器作为音乐色彩是可以的,但高音多,表现力不够丰富,还是要管弦乐。(转梁茂春2004:84)

可见江青对西洋管弦乐器的推崇和对民族乐器的鄙视。唯独对于箏,江青另眼相看,于是“箏、琴、瑟小组”的活动得到迅速开展,同时调集一流专业人士进行乐器改革和创作。据史兆元介绍:

当时,调到小组的有:古箏项斯华;古琴:李祥霆、吴文光、龚一;指挥:李执恭;作曲:方智训;乐器制作:李泰刚、曲广海、孙庆堂、田双昆。因为瑟已经失传,箏在小组中担当主角。

项斯华在北京电影乐团工作,文化组下达调令,调去小组从事改革演奏,地点设在左家庄中央歌舞剧院的一幢大楼的二层。她回忆到:

去“琴箏瑟改革小组”的时候,由东北营口乐器厂李泰康主持改革的两台箏已经成型,一台是25弦脚踏转调箏,另一台手扳25弦钢丝转调箏。在1975年2月的琴箏瑟改革小组汇报音乐会上,我用前者演奏方智训创作的新箏曲《南海渔歌》,康绵总用后者演奏了《红旗渠水水长流》。

各地箏家纷纷响应号召,对箏进行改革。例如西安,周延甲多次与乐器厂合作,进行转调箏的试验。

《曹东扶诞辰一百周年》纪念册第19页。

资料来源于笔者采访李汴老师的录音笔记。

资料来源于笔者采访史兆元先生的录音笔记。

资料来源于笔者采访周延甲先生的访谈录音笔记。

资料来源于笔者采访史兆元的录音笔记。

资料来源于项斯华回复笔者问题的信件。

1969年,我让学校乐器厂做25弦箏,要做转调器,这套装置农械厂做不了,国风工场是做飞机零件的工场,用不锈钢制作的精密的转调装置,半年后试制成功并回校向校领导汇报。74年国庆节前,我们组成一个小组,自己录了一些曲子到北京“箏琴瑟小组”汇报,曲目有:《八百里秦川锦浪翻》(歌颂丰收)《翻身的日子》《打不死的吴青华我还活在人间》《越南·中国》(曲云演奏,秦岭乐器公司伴奏,圆盘唱片)。

“箏、琴、瑟改革小组”自1973成立至1977年解散,历时四年,主要作新改革的乐器试奏。无论是改革乐器还是为创作乐曲均未得流传。但从客观上看,小组调动了一部分专业人士进行创作,从那时起,转调箏的研革便轰轰烈烈地开展起来。

(三) 古箏成“御乐”——“录音录相小组”中的箏乐活动

1975年,“国务院文化组录音录相小组”(简称“录音录相小组”)成立。由江青、吴德(当时北京市市长)直接管理,余会泳任文化领导小组组长,小组活动较秘密。录音技术组成员有:陈应时、肖兴华、简其华等。主要任务是调动全国文艺界顶尖人物来京录音录相,内容包括:1. 进行器乐声腔化试验;2. 进行戏曲唱腔的器乐化模拟试验;3. 古典诗词演唱。同年初,“琴、箏、瑟”改革小组汇报音乐会后不久,成员大部份都调去“录音录相小组”为词曲伴奏,项斯华则奉令参加器乐人声化的实验工作。她回忆此,感慨到:

于会泳是一位了不起的音乐家,在他的主持下,1975年开始着手进行这一实验工作。首先是把一些演奏不同乐器的国乐演奏家集中在一起,向一批诸如李世济、李慕良、唐在斫等京剧表演艺术家和音乐家学习唱腔,当演奏家对唱腔非常熟悉了之后,就在不同的乐器上仿真演奏,实际上就是我们民间的咋腔。

小组工作很快结束,但“器乐人声化”实验非常有意义。许多传统器乐都与说唱、戏曲等民间音乐有着紧密的关系。曹东扶、赵玉斋等老一辈箏家虽未经过专业作曲训练,为什么创作出了传世作品?因为来自民间,谙熟地方音乐。正如杨荫浏赞叹曹东扶的箏艺所言:“他是把乐器当作一种载体,在箏上‘唱’出音乐来的”。他们的艺术源自传统,发自内心,自然天成!

(四) 创作意外繁荣

文革中后期,创作获得意外繁荣,如《丰收锣鼓》《幸福渠水到俺村》《清江放排》《东海渔歌》《草原英雄小妹妹》等,今天仍广为流传。初期的星星之火已

渐呈燎原之势。究其原因,有历史的偶然,也是历史的必然。

言其偶然,是因有特殊机遇,为创作亮出绿灯。此处需提及两个人物:江青和于会泳。他们对箏的发展起到了重要作用。江青每次出国必带箏,曲目亲自指定。于会泳酷爱民族音乐,对上海音乐界的情况较熟悉,他还善于找到乐曲与政治的结合点,创作曲目的成功率较高。由于江青对箏的好感,加上于会泳的支持,客观上促成了箏乐的发展。

言其必然,是因为箏在本体上已具备繁荣的条件。首先,乐器改革取得很大成绩,21弦箏的形制,基本定型,为创作提供了先决条件。其次,1949年后,上海音乐学院继沈阳音乐学院后,培养出一批优秀毕业生。在演奏或教学上颇有影响,处于黄金时期,成为这一时期创作的主体。他们不仅得到各派老一辈箏家的亲自指导,直接学习地道的民间音乐,还接受了西方音乐模式的训练,创作上大胆尝试借鉴,为作品的成功奠定了基础,浙派箏乐艺术由此发扬光大。

二、作品概况

浙派异军突起,成为创作群体的领跑者。另外,题材上以表现革命精神居多。“革命性”成为创作的重要原则和特征。按体裁可以将作品分以下几类:

(一) 由声乐作品或民歌改编而来

数量最多,《战地新歌》的歌曲多被改编。根据各地民歌改编的如《山丹丹开花红艳艳》(焦金海1972年)就是据同名民歌编创。作者初见民歌油印本是苦音音阶记谱,因此编创箏曲也采用苦音音阶。《洞庭新歌》(1973)王昌元、浦琦璋据白诚仁创作歌曲《洞庭渔米乡》改编;其它还有《井冈山上太阳红》《挑担茶叶上北京》《四季调》以及《草原英雄小妹妹》《翻身日子》《春汛渔歌》等。

(二) 移植其他器乐作品

移植的古琴曲有《广陵散》《梅花三弄》《阳关三叠》《平沙落雁》等。箏家移植古琴曲,很大程度上是为革命服务:即要让“腐朽”的音乐为工农兵服务。例如《广陵散》,用来表现劳动人民的反抗暴政;《梅花

资料来源于笔者采访周延甲的访谈录音笔记。

资料来源于项斯华回复笔者问题的信件。

三弄》表现高尚品格等。此外,《湘妃泪》是王莉从琵琶曲《塞上》改编而来。

(三) 移植戏曲唱段

1. 移植传统京剧唱段:《文姬归汉》《捉放商店》《卧龙吊孝》《逍遥津》等。这几首作品是项斯华在“录音录相小组”时根据京剧唱段移植而来。其中《文姬归汉》一曲,作者演奏时充分施展了典雅、柔丽、细腻、含蓄的演奏技法,右手弹拨的单音,音色圆润,左手恰如其分地把握起、收、回、落、轻、重、快、慢等,把唱腔若断若续、如泣如诉的效果,表现的淋漓尽致。1975年,欢迎尼克松访华晚会上,她演奏的该曲,倍受赞誉。^⑪

2. 移植样板戏:从样板戏移植的曲目很多,如周延甲的《红灯记》(转调箏)《八百里秦川锦浪翻》《翻身日子》等。最成功是赵曼琴改编的《打虎上山》,乐曲以急速有力的节奏表现了穿林海、跨雪原的情景。运用“弦长音、多指按弦、快速指序”等技巧,使作品成为高难度技巧的典型。

(四) 为转调箏而作

《南海渔歌》《思想起》《渔光曲》等,是为70年代初研制成功的五声音阶转调箏而创作,并未广泛流传。转调箏采用五声音阶定弦,通过琴弦张力,升降半音,以达转调目的,虽然保留了传统箏的特色,但音准方面难以控制。《南海渔歌》《思想起》《渔光曲》几首曲子,调性布局属近关系,演奏起来勉强可行,远关系转调则较难。

三、一个例外——《战台风》

上述作品都作于文革,唯独《战台风》不同。尽管后人都把它作为文革箏曲的代表,然而,该曲创作于1964年,1965年在上海面世。王昌元介绍:

1964年,上海音乐学院开始搞“社会主义教育运动”。1965年,学校(上海音乐学院)组织学生到深圳演出,参加“社会主义交流活动”,王昌元、闵惠芬都在其列。《战台风》乐曲取材于聂耳的《码头工人歌》。码头即当时的“十六浦码头”。^⑫

项斯华也提供了这方面的信息:

人民音乐出版社1982年出版的《箏曲集(1949—1979)》所刊《战台风》的创作时间是1965年。据我所知,1964年暑假,上海音乐学院部分师生到上海港码头劳动,回校后,即知道王昌元写了《战台风》,我亦试奏过。^⑬

之所以提出创作时间,是为进一步说明文革时期的客观因素对成就《战台风》所起到的作用。1964年、1965年,《战台风》并未引起太大重视,随着文革初袭,同其他乐曲一样,迅速销声匿迹。但到1972年,江青对国乐“恩抚”,《战台风》在广州获得了与样板戏同台演出的机会。

1972年至1973年间,上海乐团搞了一场节目到北京演出。在于会泳指示下,除了交响乐《智取威虎山》外,另外半场就是当时所谓的“小节目”。我弹的是《浏阳河》和《战台风》,并于1973年11月,在“广交会”上演出。1976年,我随北京军区战友文工团去过罗马尼亚,演的是《战台风》……^⑭

能够与样板戏比肩同台,可见乐曲在当时受到了足够的重视。七十年代前期,既使各种文艺形式都被禁止,《战台风》却几乎天天在广播,成为文革音乐的代表。文革期间箏曲中上演最多的也是《战台风》,且被改编为钢琴协奏曲。后来,还成为中国彩色舞台艺术片《百花争艳》中的配乐曲目。电影配乐扩大了箏乐艺术在大众中的传播,进一步奠定了《战台风》的历史地位。

一首乐曲何以产生如此大的影响?除了前述外界因素,乐曲本身也是成功的关键。《战台风》是继1958年赵玉斋创作《工人赞》之后又一首描写工人阶级的创作曲目。乐曲的选题具有强烈的现代气息,与时代脉搏吻合;其次,《战台风》具有很高的艺术性。全曲共分五段:第一段,引子,以欢快的节奏刻画码头工人的劳动场面。接着在渐强的“扣摇”演奏技法下,台风呼啸着奔腾而至。第二段,在强烈的扫摇声中,左右手在琴码两侧反向刮奏,在协和与不协和的音响之间描摹台风的肆虐与疯狂!第三段“勾抹”“双抹”等快速点弹技法与“扫摇”技法的结合,使风声、雨声、劳动号子声此起彼伏;连成一片。乐曲节奏由疏渐密,伴奏由简至繁,并且通过音区变化等手法烘

⑪ 资料来源于项斯华回复笔者问题的信件。

⑫ 资料来源于笔者电话采访王昌元的访谈录音笔记。

⑬ 资料来源于项斯华先生回复笔者问题的信件。

⑭ 资料来源于项斯华先生回复笔者问题的信件。

托出越来越恶劣的自然环境,描绘出工人们与台风搏斗的场面。之后,一段宽广、舒展如歌的单音旋律,由“摇指”贯穿始终,唱出了雨过天晴后的喜悦心情。音乐情绪刚柔并济,速度对比强烈而又适度。乐曲的末段是第一部分的再现,磅礴壮阔的气势和生动鲜明的形象给听众以深刻的印象。

《战台风》在演奏技法上沿袭了浙江筝派的传统,“扫摇四点、双食点、密摇、扣摇、刮奏”,在继承之上又有所发展,源于传统又高于传统,正是成功的关键!尽管并非文革期间所创,该曲却在文革时家喻户晓,成为一段时期古筝创作的样板。

四、创作技法总结

(一) 曲式结构规整

1. 引子(散板)——三段体(A、B、A)——尾声(散板)的结构形式

多数作品采用此结构。结构反映出独奏曲必备的完整性。20世纪30年代的第一首创作筝曲《渔舟唱晚》到50年代的《庆丰年》《闹元宵》等,独奏曲逐渐从传统曲目向现代创作曲目过渡。这种结构,一定程度上是对传统音乐曲式结构的继承。

(1) 散板段是为主题(正板)做引导,起到意境烘托作用。(2) 散板包含了主题元素,

2. 复合三段体结构

最具代表性的是《草原英雄小姐妹》。此曲采用电影《草原英雄小姐妹》(吴应炬原曲1974)的主题曲,借鉴奏鸣曲式结构,将对比性主题分别呈示、变化展开、动力再现。

第一段主题a和主题b,描绘小姐妹草原放牧情景。浓郁的蒙古旋律洋溢着天真活泼气息。主题b是舒展的歌唱性旋律,富有长调气息。主题a和b并置互补,构成基本框架。

第二段是典型的展开性段落,运用刮奏、滑音、密集的“同音扫摇”等技巧,描绘暴风雪的肆虐。音乐情绪骤变,与第一段形成对比。主题a的材料变化展开,刻画小姐妹与风雪英勇斗争的形象。

第三段,主题再现。充满深情的歌唱性旋律饱含着人们对小姐妹的赞颂,之后再现,以更加活泼、欢快的情绪结束全曲。

3. 主题变奏

这类数量较少。1975年,赵曼琴根据同名歌曲改编的《井冈山上太阳红》采用这种结构。歌曲原型为

江西的《采茶谣》,通过多次变奏,作者将短小民歌改编成一首曲体完整、表情丰富的独奏曲。主题由“起承转合”四个乐句组成,第一段变奏在主题基础上加入左手多种作韵技法,使其韵味更加浓郁。第二次是自由变奏,以散板展开。第三次采用三拍子,右手运用长摇奏出歌唱性旋律。最后一次变奏采用快板,左手采用八度音在低音区奏出主题的骨干音,坚强果断,右手在保持原有结构完整的基础上采用民间器乐曲中常用的“主题加花”手法。

(二) 在调式和调性方面的探索

筝曲多采用宫、羽、徵几种调式,尝试将西洋调式和民族调式进行结合。五声音阶的定弦,使转调存在局限性。许多筝家和作曲家试图开拓领域,在调式和调性方面进行探索。许多作品都重视调式转换造成色彩变化,应用最多的是在表现新、旧生活的对比上。如《清江放排》(陈国权、丁伯苓1975)。第一段C大调,以鄂西民歌为素材的主题旋律,刻画出清江两岸自然美景及船夫劳作的画面;第二段慢板,转为G大调,由高亢转为深沉舒缓,仿佛在回忆纤夫在艰难岁月里的悲凉情景,按颤音“2”传达出悲愤酸痛楚之声。第三段回归C大调,采用加花变奏的手法再现了第一段主题。

(三) 音乐织体较为丰富

继承50年代柱式和弦基础上,许多作品从左手简单的和音和弦、分解和弦,发展到复杂的节奏型及复调旋律。诸如分解和弦、琶音、八度和音等各种形式的和音,在音响上也取得了较好效果,应用最多的是右手弹奏主要旋律的同时左手在中低音区的分解和弦手法。

《东海渔歌》(张燕1975)就是典型。引子:右手“摇指”在左手上下行刮奏衬托下奏出号召性音调。第一部分,右手运用“长摇”技法,奏出富于歌唱的主题。左手用琶音、按滑音润饰主题,再以交替出现的琶音和刮奏予以烘托。之后,主题在左手移低八度再现,右手“历音”奏出颠簸激荡的音型紧密相随。接下来由主题派生出欢快跳跃的对比性音调,多次反复。左手移低八度再现主题,右手历音技法作为陪衬。第二部分采用号子音调,右手时而用单音,时而用和音,左手则以劳动节奏作伴奏。第三部分,主题的再现。音域宽广,富有激情。自始至终,各类织体形态在乐曲中交替使用构成有机的整体,使发展更丰满。

(四) 演奏技巧承袭浙派传统

这些作品中采用的演奏技巧以浙派技法为主。前述各派箏曲中,浙江武林箏的特点是广泛运用双手技法。(李萌 1999:)⑮与其它流派强调左手的以韵补声相比,浙江箏派注重的是右手的清弹。右手的“快四点、摇指”是其最重要的演奏技法。

“摇指”运用,充分突出了旋律段落的流畅与连贯性,与左手的按、颤、揉、滑相结合,使乐器特色得到极好发挥。《大渡河》《战台风》中的“摇指”运用日臻成熟。派生出的“短摇、扣摇、扫摇”常常联合使用在一首乐曲中,展现了无穷魅力。

“四点”又称“快四点”,是由中指、大指、食指、大指的“勾托抹托”联合完成的组合技法,以勾指为重音,速度较快,常连续使用并配合快夹弹的抹托技法,使旋律更加流畅。此期的作品中,“四点”及“夹弹”的点子更为稠密,力度变化更加丰富。

“刮奏”也是此中必不可少的技法。《战台风》与《草原英雄小妹妹》中均采用在箏码左侧无固定音高的“柱外刮奏”模拟暴风的肆虐形象。《浏阳河》《洞庭新歌》《幸福渠水到俺村》《清江放排》《东海渔歌》等则利用刮奏模仿流水声。

五、总结与评价

综上所述,文革期间的箏乐艺术,无论是作品数量还是质量,都达到了相当的高度,对其后的创作产生很大影响。技巧上表现为中、高难度,在今天的考级曲目中,跨越七、八、九、十,四个级别段。文革期间曲目的激增,以及《战台风》《浏阳河》《洞庭新歌》的广泛流传,使得箏乐在民族器乐中的地位大大提升,从少被作曲家问津到后来越来越引起作曲家关注。时至今日,习箏者已有百万之众!星星之火,已然燎原!

然而,十年浩劫也给箏乐带来负面影响。首先,由于音响上追求高、快、强,有些作品一味追求欢快热闹,缺少深层内涵。高、快、强的性格,必然要求有较快、较复杂的技巧,许多乐曲对于技法的拓展,使得速度不断加快,并成为日益显现的问题,为创作开启了一味求快、求繁的不利之门。

应当清醒地意识,当前许多作品正在离传统愈来愈远。文革切断了1949年以来大力挖掘继承传统的脉搏。通过对《战台风》等分析,可以看出文革期间,由于主、客观的原因,浙派箏乐艺术获得了较大发展,之后较长一段时间,都延续着这一传统。乐曲共性越来越多,个性越来越不明显。其它一些传统流派,未能得到应有的弘扬和发展。各流派传统箏曲由左手行韵所产生之淡雅古朴之特色,逐渐被“促音繁声”所取代,倾向于背离中国箏乐传统的审美旨趣。

参考文献

- 项斯华、吴赣伯
1991:《浙江箏刍议》[J],《中国音乐》。
李萌
1999:《弦索备考的箏演奏艺术》[J],《中国音乐》。
梁茂春
2004:《中国当代音乐》[M],上海音乐学院出版社。

(责任编辑:张振涛)

⑮ 李萌《弦索备考的箏演奏艺术》中突出介绍了《弦索十三套》中的箏曲,其中大部分是有双手弹箏技法,有些曲目左手技法难度很大,浙江箏曲的一部分就是取自《弦索十三套》中的箏曲。