

当代古筝演奏技法的流变

● 王晓红

古筝是我国古老的民族乐器之一，在2千多年的音乐历史长河中，她以其优美细腻的音色，别具一格的韵味，丰富多变的演奏技法在民族器乐领域占居重要地位，同时广泛流播海内外，深受世人喜爱。

筝在东汉、三国时代曾被文人雅士称之为“群声之主，众乐之师”，足见其地位之高，在晋代则被誉为“仁智之器”，到了盛唐时期更为普及，甚至在一些诗词中也有描述，如“平生无所愿，愿作乐中筝”、“奔车看牡丹，走马听秦筝”，等等，可以看出古筝在当时已是雅俗共赏、家喻户晓的民间乐器了。在以后的数百年间，古筝经过历代文人、艺人的创造和发展，演奏曲目和演奏技法不断丰富和完善，并形成潮州、山东、河南、浙江、客家、福建、内蒙、朝鲜等9大流派。正如古筝大师曹正

先生所言，真可谓“茫茫九派流中国。”

古筝传统的演奏技法发展到今天，已远远不能满足内容表现的需要，一般来讲，传统的古曲、民间乐曲、牌子曲等，虽然内容也较丰富，各家各派也有许多独特的演奏技法，但是随着时代的变异，传统的演奏技法和乐曲的表现内容已完全不能满足人们的需求。新的表现内容，新的审美观所带来的新的审美价值取向激发了许多筝家们强烈的创新欲望，于是，带来古筝技法的全面革新。

建国后古筝事业的振兴，首先归功于老一辈的演奏家们，尤其是赵玉斋先生在1965年创作的《庆丰年》。这首乐曲无论在音乐表现内容上，还是在古筝演奏技法的创新方面都可以说是开了先河。

赵玉斋先生不仅具有深厚的山东民间

音乐功底,又具有对新鲜事物敏锐的洞察力和改革创新的精神。经过不断探索,在《庆丰年》中首先运用一连串的和弦,创造了用双手交替弹奏和“点柱”、“复历音”等技法,成功地描绘出锣鼓喧天,万众庆贺丰收的火爆、喜庆的生动场面,丰富了古筝演奏技法。这首乐曲还被称之为现代筝曲经典之作,为中外所瞩目。著名音乐评论家李凌曾给予很高的评价:“他最大的独创,表现在左手的使用上,一般的传统弹奏方法,多是左手用来压音、捺音,他参考了钢琴的弹奏方法(其实竖琴也是如此),把左手解放出来,同时能弹奏音调和和声,从而丰富了这个古老乐器的生命”,“由于他的努力,给改进这样一类民族弹奏乐器的演奏方法,开了一条新的道路,也给古筝音乐创造扩大了天地”。著名民族器乐演奏家蒋风之先生说:“这是一个突出的人才,是演奏古筝的革新者。”在《庆丰年》问世后,大量表现现实生活题材的作品中都使用了双手弹奏的新技法,如曹东扶创作的《闹元宵》,刘天一的《纺织忙》,任清芝的《幸福渠》等。在《幸福渠》中任清芝先生把传统的花音(也称历音)从固定节奏中解放出来,发展成大幅度连续自由的“刮奏”,从而增加了乐曲的气氛。1957年尹其颖改编的《瑶族舞曲》中出现了“食指摇”的技巧,虽然只是几小节,但是为古筝表现歌唱性、连贯性旋律开拓了

新路。后来一些演奏家纷纷运用了摇指技法,如史兆元的《春到拉萨》,吕殿生改编的《英雄们战胜了大渡河》等。特别是王巽之把摇指从片段的旋律发展到“长摇”,如《将军令》一曲中运用了大段的“长摇”,使古筝摇指技法更加完善,是古筝从点到线的一个飞跃,也为以后创新的“扫摇”、“扣摇”、“悬手摇”等技法奠定了基础。1965年王昌元创作了《战台风》,这首乐曲是继《庆丰年》之后又一划时代的力作。为了表现码头工人与台风激烈搏斗的场面,乐曲中运用了许多新技法。这些新的技法均是王巽之先生经过不断的努力,把古筝技法提到了一个新的高度,如“扫摇四点”、“双食指点奏”、“扣摇”。另在乐曲中创造性设计了在码外左侧无固定音高的柱外刮奏,生动描绘出台风的形象。此曲在70年代曾风靡全国,同时也推动了新技法的普及与发展。

此外,70年代张燕的《东海渔歌》、《草原英雄小妹妹》,沈立良、项斯华、范上娥的《幸福渠水》,丁伯苓的《清江放排》等均运用了大量的新技法,使古筝技法发展有了一个新的突破。如张燕在《东海渔歌》中两个八度的单手长琶音弹法,吸收了竖琴的琶音技法,加强了伴奏织体。丁伯苓《清江放排》中手掌压弦的弹法等。

值得一提的是70年代赵曼琴创造了新的指序弹法。改变了以往的指序习惯,运

用惯性原理,较好地解决了古筝由于演奏快速乐曲较为困难的局面。在他改编的《井冈山太阳红》、《打虎上山》等作品中均运用了快速指序弹法,这种技法使筝的音色、力度、声和速度都有突破性的提高,为以后弹奏七、多声开创了一条新路。

80年代以来,现代作曲技法在中国音乐创作领域的兴起也推动了古筝新技法的创新,一些作曲家打破古筝以往技法的局限创造出许多新的表现技法、新的音响效果。其中,比较新颖的创新是将古筝传统的五声音阶排列打破,有七声,也有多种特殊排列。此外,由于传统的大、中指八度弹弦位置已不适应作品的需要而多用于新的指序弹法,左手的传统按滑音(大二小三)按音法也不能达到作品的需求,另外通过左手作韵技法的按弦转换乐曲局部旋律调式、调性功能变化产生如转调、离调交替等色彩变化,这种技法的应用对于古筝临时转调不变可起到一定作用,并使音响色彩更丰富。如李焕之创作的古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》,何占豪的古筝协奏曲《临安遗恨》,徐晓琳的《山魅》、《黔中赋》,王建民的《幻想曲》,谭盾筝重奏《南乡子》,周龙的《空谷流水》等作品均有新意。《黔中赋》中模仿民间打击乐的音响采用的拍弦奏法、划无调弦等,增加了

乐曲的感染力。而《幻想曲》中敲击面板也获得了很好的效果。作曲家们新的探索,也迫使演奏家们迅速提高技巧水平,由此促进了古筝演奏技法不断向前发展。

在古筝技法的创新过程中,我们也看到,继承传统同样也是古筝演奏创新的另一重要因素。传统的演奏技法不仅对继承和发扬不同流派风格方面显示了长久的适应优势,而且对古筝新的技法创新提供了必备条件。没有继承就谈不上发展。《战台风》中“扣摇四点”、“双食指点奏”等技法都是在传统演奏法的基础上发展而成。传统的吟、揉、按颤技法在创新中如果不被继承下来,只追求声音的繁杂,无目的刮奏,乱拍一气,过分强调双手同弹的效果,忽视了左手以韵补声的特色,那么古筝的特色就不存在了。古筝左手按弦的千变万化,韵味无穷,使人心旷神怡,这正是古筝音乐的灵魂。

“操千曲而后晓声,观千剑而后识器”。只有充分地继承、研究了传统的演奏技法之后,才能源于传统,高于传统,使古筝表演艺术更加完美,不仅能奏出丰富的多声部音乐,而且更多地保持古筝独特的个性,才不会被其他固定音阶乐器所取代。所以革新、创造应在传统技法的基础上进行,继承和发展是休戚相关、相辅相成的。