

春澗流泉淙淙响

——谈古筝大师的历音演奏技法

王 刚 强

历音及其分类

当我们的手指在古筝上按弦序自上而下或自下而上地连续拨奏时，筝内便即刻跳出一连串叮咚清脆的声音，这就是古筝的历音演奏技法。

历音，是古筝弹奏中最富有特色、最能体现古筝特性和神韵的主要技法之一。它，有时好象涓涓细流，淙淙作响；有时却似深涧滴泉，幽渺奇幻；有时犹如大江奔腾，一泻千里；有时仿佛波涛汹涌，鞞鞞轰鸣。多姿多采、妙趣横生、色彩斑斓、令人神往。因而，历来的音乐家都把它视为表情达意的重要手段，进而广泛地采用和传播。他们创造了许多历音表现技法，设计了不少的历音名称和符号。诸如：花、刮奏、拂、划、滚、连、勒弦等，这些历代古筝家的艺术结晶，大大丰富了历音技法复杂的技巧和多变的风姿。

历音可归纳如下七类：

(一) 长历音和短历音。

按所奏音的数额来分，有长历音和短历音。一个八度以上的历音为长历音。如：

$\overset{6}{\curvearrowright} \underset{5}{\curvearrowleft} \underset{4}{\curvearrowright} \underset{3}{\curvearrowleft} \underset{2}{\curvearrowright} \underset{1}{\curvearrowleft} \underset{6}{\curvearrowright} \underset{5}{\curvearrowleft}$ 、 $\overset{18}{\curvearrowright} \underset{16}{\curvearrowleft} \underset{14}{\curvearrowright} \underset{12}{\curvearrowleft} \underset{10}{\curvearrowright} \underset{8}{\curvearrowleft} \underset{6}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{2}{\curvearrowright} \underset{1}{\curvearrowleft} \underset{16}{\curvearrowright} \underset{14}{\curvearrowleft} \underset{12}{\curvearrowright} \underset{10}{\curvearrowleft} \underset{8}{\curvearrowright} \underset{6}{\curvearrowleft} \underset{4}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{1}{\curvearrowright} \underset{16}{\curvearrowright} \underset{14}{\curvearrowleft} \underset{12}{\curvearrowright} \underset{10}{\curvearrowleft} \underset{8}{\curvearrowright} \underset{6}{\curvearrowleft} \underset{4}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{1}{\curvearrowright}$ 而八度以内的历音为短历音，如：

$\overset{16}{\curvearrowright} \underset{15}{\curvearrowleft} \times \times$ 、 $\overset{321}{\curvearrowright} \underset{321}{\curvearrowleft} \times \times$ 、 $\overset{5}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{1}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{5}{\curvearrowright}$ 。长历音好比高山之水，极富流动感；而短历音恰似电光石火，一闪即过，时值虽短，却富有装饰性。

(二) 上历音和下历音。

按音的进行方向来分，有上历音和下历音。如： $\overset{5}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{1}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{5}{\curvearrowright}$ 由低至高为上历音，它

有推进、向上之势， $\overset{5}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{1}{\curvearrowright} \underset{2}{\curvearrowleft} \underset{3}{\curvearrowright} \underset{4}{\curvearrowleft} \underset{5}{\curvearrowright}$ 由高至低为下历音，它有回复、肯定之感。

(三) 装饰性历音和旋律性历音。

按乐曲的旋法来分，有装饰性历音和旋律性历音。前者有绿叶托红花之美，有画龙

点睛之妙，如： $\times \overset{*}{\text{ㄟ}} \times \times$ （*为花指）。后者必须在乐曲中处于较明显的旋律位置，而不是一带而过的经过音。它在慢速不连用时，给人以进而欲止，止而又进之感，如：

$\overline{356i} \ 5 \ 5 \ | \ \overline{2356} \ 3 \ 3 \ | \ \overline{1235} \ 2 \ 2 \ | \ \dots$ （有—内的音为旋律性历音），而在快速连用时

有一鼓作气之势，如： $\underline{5612} \ \underline{356i} \ | \ \underline{5\dot{3}2i} \ \underline{6532} \ |$ 。

（四）实历音和虚历音。

按有无具体音高来分，在码右侧弹奏有具体音高的历音为实历音，在码左侧弹奏无固定音高的历音为虚历音。实历音稳定而明确，虚历音显得不明确，有不寒而栗之悸。

（五）泛历音和自然历音。

如果历音用泛音来弹奏，则可称为泛历音（它有清越，宁静之效），若按通常的音来弹奏，则可称之为自然历音。

（六）自由历音和节奏历音。

如果从节奏上考虑，一些新创作的乐曲中，常在引子中出现的散板式历音，可称为自由历音，而有板有眼的历音可称为节奏历音。

（七）单历音和复历音。

先后发响的历音称为单历音，由两个以上同时发响的历音称为复历音。如：

$\overbrace{235612356i235}^{13}$
 $\underline{5612356i2356i}$

单历音一字一珠，可比作清淡的水墨画，线条明晰而素雅，而复历音

层迭迭，则可把它比作重彩的油画，色彩丰满而富有立体感。

历音虽可细分为七类，可是，在许多情况下，一个历音又往往具有多种性质。如，

$\overset{*}{\text{ㄟ}} \underline{5 \ 5}$ 此*既是短历音、下历音，也是装饰性历音。而 $\underline{532i} \ \underline{6532}$ 就具有下历音，旋

律性历音、节奏历音、复历音等性质，可见，历音既是迷人的，同样也是复杂的。

对古筝大师的历音技法分析

各流派大师在历音的运用上可谓匠心独运，各具千秋，显得丰富多变。下面来谈谈他们在历音运用上的一些独到之处和自己的感受，并请大师和行家们指正。

古筝演奏家、音乐教育家——曹正先生在历音的运用上十分讲究。他称历音为“花指”，设计符号“*”来表示，并将其分为“板前花”和“正板花”两种。他在一些古朴典雅的筝曲中，一般不用或少用历音手法，就是在《高山流水》（武林逸韵）这个标题下的筝曲，他仍主张“以清弹为主，切忌繁闹手法，盖重在抒情述志，非徒以模拟自然景物取胜也”。他在《高山流水》一曲中，只有九处用了装饰性短历音。但他在充满诗情画意的《渔舟唱晚》一曲中，则频繁地用了七十五次装饰性历音（后段以反复三次计算），使乐曲显得活泼而华丽，可见，他并非一味清弹，反对历音，而是以曲择法，

该用则用，不该用则坚决不用。

山东聊城金灼南先生对掐箏要求“重而不躁，轻而不浮；急而不促，徐而不驰；疏而有味，断而似连，刚柔相济，清浊协调”。因而他的演奏风格是优雅、古朴，以情感人。虽然他设计了连、历、拂、滚等许多历音手法，而实际上却用得很少而有分寸。一般只偶尔用点装饰性历音，并穿插有旋律性历音。如他创作的《渔舟唱晚》中，装饰性历音一般出现在后半拍，且多为三个音，象

3 5 3 5 6 5 3 | 2 2 3 5 3 2 | . 1i i2i 6 | 5 5 5 6 5 3 |

而旋律性历音的出现，不但装饰了曲调的美感和流畅性，而且也增加了乐曲的活跃情

绪，象 5321 | 6 3216 | 5 6 \nearrow | 2165 | 3 1653 | 2 3 5 | 《渔舟唱晚》第三段是

描写天老地阔鸢飞鱼跃仰视俯察的触景生情、有兴致勃勃的景象。金仍然没有用华丽的装饰性历音，还是以清弹为主，只是速度有所加快，在尾声处用了一个旋律性历音

(5321 | 6 1 ||) 来结束全曲。这与曹正先生演奏娄树华的《渔舟唱晚》在情趣上是多

么的不同！可以说：娄谱以景见强，金谱则以情感人。

齐鲁箏演奏家赵玉斋先生的演奏风格是纯朴热情，刚中有柔，具有粗犷而又浓郁的乡土气息。他在各种历音的运用上显得丰富多变，表达了各种不同的思想感情，而在旋律性历音的运用上更有其独到之处。如：他在《汉宫秋月》的开头用了缓慢而带有叹息

性的下行旋律性历音 (532165) 把人们即刻引入了缠绵凄凉，悲郁哀诉的乐曲中去。而将该历音用到《凤翔歌》开头，加快速度，却又显得热烈而欢快。在《四段锦》之一《清风弄竹》的开头，同样用了个下行的旋律性历音 (53217)，却把人们引进了一幅清

风徐来，绿林猗猗的诗情画意中去。而在《普天同庆》一段中，他在每分钟176拍的速度下使用了每拍多至八个旋律性历音的同时，又结合用了频繁的装饰性历音，使乐曲显得欢快流畅，富于激情，描绘了人们喜庆佳节的欢乐气氛。乐曲终止处则用了一个犹如排

山倒海、势如破竹的长旋律性历音 (5612 3561 2356 i235) 后，再结束在一个强奏的

主和弦中，使乐曲得到圆满的终结。

赵先生在其创作的《庆丰年》中，一方面将旋律性历音充分地得到发挥，另一方面又创造性地设计了复历音。(如：5321 6532 1235 5321 5321 6532 1235 5321) 进一步地丰富了古筝的表现力。

以演奏《寒鸭戏水》而闻名的潮州箏家郭鹰先生的演奏以流畅、优美、华丽、委婉动听而独树一帜。

“潮州箏上的历音称为‘勒弦’，它对曲调起装饰和润色作用，偶尔也用于消除‘逆指’和寻找乐音。‘勒弦’可长可短，演奏者根据需要而自由发挥，但不可滥用。”

“勒弦”也用花指符号“*”标记。郭先生在历音的运用上，更多地采用如：

$\overset{*}{\text{ㄟ}}\times\times$ 、 $\overset{*}{\text{ㄟ}}\times\overset{*}{\text{ㄟ}}\times$ 、 $\times\times$ 、 $\times\times\times\times$ 、 $\times\overset{*}{\text{ㄟ}}\times\times$ 等装饰性的短历音，而且出现的次数较频繁。如：《一点金》全曲出现“*”三十三次，《蝶恋花》中出现四十二次，《寒鸭戏水》出现五十六次，而《过江龙》出现多达六十次（根据范上娥编著的《郭鹰演奏的潮州筝曲选》计算），而长历音，旋律性历音在全书十五首筝曲中，总共才出现了九次

（七次 $\overset{6}{\text{ㄟ}}\times\times\times\times\times\times$ ，二次 $\times\times\times\times\times\times$ ），因此，郭频繁地运用装饰性短历音，对乐曲起到了点缀、润色和点铁成金的作用，使得他的演奏风格显得更加优美和华丽。

已故著名客家筝演奏家罗九香先生演奏的汉乐很是动人。“罗先生的演奏特点是‘缓而不怠，紧而有序，古朴淡雅，重在写意’。因此，‘古雅’是他的演奏风格，‘写意’则是他的音乐灵魂”。为了使技巧和风格的统一，在拂弦加花手法上，也是要求以古朴淡雅为上，很少使用华丽的长拂弦，而一带即过的，似有若无的装饰性短拂弦居多。”如：《崖山哀》开头只用一个历音 $\overset{5}{\text{ㄟ}}4$ ，《出水莲》开头用了二个历音 $\overset{16}{\text{ㄟ}}5$ ，

《过江龙》用了三个历音 $\overset{2i}{\text{ㄟ}}\overset{6}{53}\times$ ，这已算是多的了。有的装饰性历音通过滑音来完成，如《翡翠登潭》中 $\overset{4}{\text{ㄟ}}\overset{5}{5}$ ，此4音用滑音一带而过。在罗先生的筝谱中，偶尔也出现旋律性历音。

已故曹东扶先生是河南筝派演奏家，曹派大调曲的创始人。他的演奏具有浓郁的民间音乐色彩。他在历音的使用上是值得我们借鉴的。他在一些低沉，哀怨如诉的筝曲中，一般不用或少用历音。如《苏武思乡》、《闺中怨》等。而在一些轻盈喜悦、跳跃活泼、模仿禽鸟的鸣叫声的乐曲中，他用较多的短下历音。如：《百鸟凤》，《打秋千》等。特别是《高山流水》（河南极头曲）一曲，他与曹正先生的处理有所不同，为了表现祖国名山大川的壮丽景色，为了表现流水的奔腾飞泻，他采用了左手弹奏低音及大幅度历音来配合右手的旋律，壮大了气势。

他创作的《闹元宵》中，为了使乐曲一开始就将“闹”的意境体现出来，他在引子里就采用了一个长的上历音（ $\underset{\cdot}{5}\sim\sim\sim\underset{\cdot}{5}$ ）。而到乐曲最后一段高潮处，为了表现出热烈欢腾的情绪，一方面右手采用较多的历音，穿插在旋律中。另一方面左手又采用上、下长历音，进行配合。接着，将历音改转用扫弦，使乐曲推向高潮，一浪推一浪，展示出人们在元宵佳节的喜悦心情。

以王巽之先生为代表的浙江派古筝，以演奏传统套曲和民间器乐曲为其特点。由于其右手用了较多的“快四点”技法，因而形成了多用装饰性历音而几乎不用旋律性历音的情况，使其演奏风格变得华丽而流畅。装饰性历音可出现在板前或前半拍或后半拍，这在《月儿高》、《云庆》中可见。又由于浙派筝多用右手指作长音揉指，左手指作历音（或旋律）手法演奏，因而形成了具有复调性的音乐效果，这几乎成了古筝曲新创作

克公布了改革经济机制的三十七项原则，保加利亚宣布经济组织实行全面自治；波兰公布了《第二阶段经济改革实施纲要》，在全民公决讨论未通过后，政府正着手对《纲要》进行修改。就目前形势来看，波、南、匈经济状况虽有较大改善，但都没有能从经济危机的阴影下解脱出来，物价腾涨，供不应求成了这些国家难以解决的头痛问题。罗马尼亚、德意志民主共和国改革的动作不大，对苏联的改革还持保留观望的态度。巴尔干半岛上的阿尔巴尼亚仍固守斯大林僵化模式，但闭关锁国的闸门毕竟打开了一线缝隙。

当前各个社会主义国家所进行的经济、政治体制的改革，是在总结前一历史阶段痛苦历史教训的基础上提出来的，目

标大体上是一致的，即通过改革克服体制上的缺陷，扬弃原有的弊端，消除斯大林模式的消极影响，探索社会主义道路，创新社会主义模式，使社会主义制度更加完善，把社会主义制度在本质上所具有的历史优越性充分地发挥出来，促使社会主义事业能够健康迅速地发展。

没有改革，就没有社会主义的胜利。改革是社会主义国家的前途和人民命运之所系，是社会主义运动发展的历史必然，也是提高社会主义声誉，完美社会主义形象的重要途径，这是历史的客观需要。我们的前途是美好的、光明的。试看未来，一个蓬勃发展的社会主义运动新高潮即将来临。我们坚信社会主义一定能够战胜资本主义，这就是历史的结论！

上接第51页

注：

- ① 《马克思恩格斯全集》第16卷，第409页
- ② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第250——251页
- ③⑦ 《马克思恩格斯选集》第2卷，第82页，第418页
- ④⑤⑥ 《马克思恩格斯选集》第4卷，第247页，第249页，第166页
- ⑧⑨⑩⑪ 《邓小平文选》第154页，第289页，第232页

上接第92页

中的常用手法。

建国后，古筝艺术发展很快，历音演奏技法更丰富了。继赵玉斋创造设计了复历音之后，王昌元在《战台风》、张燕在《草原英雄小姊妹》中都创造性地设计了在琴码左侧无固定音高的柱外刮奏（本文称之为虚历音），来表现暴风的形象，获得了很好的效果。蕉金海在《苗岭的早晨》中，利用古筝的前、后岳山外的弦序进行刮奏，也是一种可喜的尝试。

总之，历音仅仅是古筝上多种演奏技法之一，它却有如此之丰富和变化。各大师因在历音的不同运用上而形成了各自的演奏风格。因此，历音和风格是休戚相关的，需要加以研究。特别是对老一辈所传留下来的宝贵财富，更有必要去总结、借鉴以便进一步发展和提高。