

# 当代古筝演奏技法演变原因探析

杨 凡 (福建师范大学 音乐学院,福建 福州 350108)

**摘 要:**古筝音乐文化的形成及发展有几千年的悠久历史,在 20 世纪得到了飞速的发展,其中古筝演奏技法作为筝音乐文化的重要组成部分也快速地发展、革新。现从社会文化生活的变化引起古筝演奏技法的发展、多元文化的相互碰撞、演奏“场”及听众的变化、创作阶层的多元化以及传统演奏观念的影响这五个方面阐述引起当代筝乐演奏技法发展演变的原因。

**关键词:**古筝;演奏;技法;多元化

**中图分类号:**J632.32

**文献标识码:**A

**文章编号:**1672-6847(2009)10-080-02

**【作者简介】**杨凡(1980-),女,福建福州人,硕士,福建师范大学音乐学院助教,研究方向:民族音乐学。

古筝在历经两千年的风霜洗礼后,依然散发着其独特的艺术魅力,但是事物的发展规律决定了任何事物都是在变化中发展的。古筝在历史的长河中并非一成不变,它也会随着社会的变革,随着人们审美的新需求,产生一系列的演变、创新。本文从社会文化生活的变化引起古筝演奏技法的发展、多元文化的相互碰撞、演奏“场”及听众的变化、创作阶层的多元化以及传统演奏观念的影响这五个方面阐述引起当代筝乐演奏技法发展演变的原因。

## 一、社会文化生活的变化引起古筝演奏技法的发展

在社会经济高速发展的今天,人们的生活节奏正在逐渐加快,原本男耕女织的农耕生活已经被朝九晚五都市快节奏的工作生活所替代。而现代传媒科技空前发达,人们足不出户就能欣赏到世界各国的现代音乐、流行音乐、古典音乐等;社会的变革带给人们的是更新更快捷的音乐文化,而古筝的传统筝曲正要求听众扎根与民族传统文化,平心静气地去感受传统文化气息下的筝乐,这正是现代人所缺乏的气质。人们的耳朵在经历了西方通俗音乐、摇滚乐、R&B、交响曲等音乐的灌输给后,更需要寻找一种听觉上的新鲜感与刺激,传统演奏技法已经无法在众多音乐体裁形式中吸引听众的注意力,因此,演奏家与作曲家不得不发展与创新古筝演奏技法。例如古筝独奏曲《战台风》(王昌元曲),创作于 1965 年,为了表现码头工人与台风激烈搏斗的场面,属于现实生活题材,乐曲中运用了许多新技法。这些新的技法均是为了体现台风的肆虐无情,以及码头工人与台风抗争的情景,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 1970 年代曾风靡全国,同时也推动了新技法的普及与发展。刘天一创作的《纺织忙》同属于现实生活题材的音乐作品,表现纺织女工繁忙的劳动场景,同样使用了大段的小撮点弹。无论是码头工人还是纺织女工,都是特定历史环境下的产物,设想在一两千年前的社会,演奏者的技巧再高,没有这样的现实环境,肯定是无法创作出这类生机勃勃的乐曲的。

## 二、多元文化的相互碰撞

中国音乐发展的历史长河中,多民族各地域文化的融合是最鲜明的特点之一。早在周代,中国音乐就出现了雅乐体系,这种雅乐主要是为宫廷贵族服务的,与此同时,统治者也不排斥当时的民间音乐,如当时的“采诗”活动,就是搜集民

间流传的地方歌曲。周代楚国的地方乐歌就十分流行,并且出现风格上的高雅与通俗之分,《阳春》、《白雪》、《下里巴人》后来分别成为了高雅音乐与通俗音乐的代名词,说明当时楚国地方音乐有着很大的影响。秦统一六国后,秦本土音乐和东方六国音乐出现了大融合,胡地音乐也对秦音乐产生了一定的影响。自汉代起,西域音乐逐渐传入中国,如琵琶、横吹、羌笛、羯鼓等,本来都是西域的乐器,这时已经与来自北方胡地的笙、角以及中原原有乐器共同组成了汉代鼓吹乐,这种乐器的组合反映了各民族间音乐文化的融合。魏晋至唐代,南北方少数民族音乐进一步与汉族音乐相交融,流行在北方的相和歌与南方的吴歌、西曲相结合,形成了新的音乐形态“清商曲”。

中国传统艺术的发展历程使我们看到了中国传统艺术对各民族艺术的兼收并蓄,充分反映了中国艺术文化的多民族特色,也反映了中国音乐文化具有很强的包容性。筝音乐文化也同样,如史兆元的《春到拉萨》(吕殿生改编),吸收了藏族民间舞蹈的节奏特点及曲调;《卡卡姆散序与舞曲》(李玫、周喆、邵光琛曲)借鉴维吾尔族十二木卡姆的音调及节奏,大量使用 fa、si,利用古筝乐器的特性,演奏微分音,使音乐极富地域色彩。

从演奏技法层面上看,古筝也吸收了如琵琶、古琴的演奏技法。如《潇湘》(南宋郭楚望曲,徐晓林改编)中为了达到模拟古琴演奏的意境,作曲家将古琴演奏时左手因滑音擦弦产生的摩擦音引用到古筝中。《莲花谣》(王建民曲)中运用的轮指即是借鉴了琵琶的轮指技法,并且左手不仅仅是单纯地轮指,而是在轮指的同时用左手大指弹奏中声部的旋律。

## 三、演奏“场”及听众的变化

传统器乐演奏以自愉自乐为主要目的,演奏器乐既不是为了参加比赛,也不是为了登台献艺,而是闲暇时分抒发个人情感而自我排遣的一种情感寄托方式。然而,进入现代社会,这种自愉自乐的演奏转化成职业演奏,随着专业院校中古筝专业的设立,越来越多的专业古筝演奏者及教育者涌现。这种以娱乐他人为目的的职业性演奏,为了引起听众的关注、强化对听众的听觉刺激,演奏者竞相选择所谓“舞台效果”好的乐曲,以便赢得听众的认可。而这一所谓“舞台效果”好的乐曲,通常在乐曲的布局上有更明显的高潮,演奏技法更加复杂,追求新颖的听觉及视觉效果等。这种新的演奏“场”的优

点在于促进了古筝演奏技法的发展与丰富,使演奏者着力于新技法的研究、创制,以追求更好的演奏效果。但是任何事情都有其反作用的一面,新“场”的出现,将一部分演奏者的演奏引入纯技巧的炫耀的歧途,演奏的目的只是为了取悦听众,而忽略了乐曲感情意境的表达、乐曲深层文化内涵的挖掘和表现。

新“场”与旧“场”的听众审美趣味和情趣的不同,也形成了对传统演奏技法革新的需求。原来的听众更多从传统文化的根基上形成自己对传统音乐的理解和审美,传统文化底蕴深厚的人,在欣赏传统乐曲如《陈杏元和番》、《寒鸦戏水》时更能产生共鸣,然而新“场”的听众群层次更丰富,有的接受过以西方音乐为理论框架的音乐教育,有的喜欢港台流行歌曲,有的听众学习过西洋乐器,对于这些听众群,他们希望在古筝演奏中透露出更多的西方或者现代气息。可以说听众群的多元化,也推动了古筝演奏技法的发展。

#### 四、创作阶层的多元化

传统器乐曲的创作,原先是由艺人(演奏者本人)担当创作重任的。传统的器乐曲的传承以口传心授为传承方式,在传承的过程中由于没有固定的曲谱,在传授的过程中,艺人会受到外在客观因素及内在主观因素两方面的影响,有意或无意地将乐曲的演奏更加主观化,随着历史的推移,就产生了同一首乐曲不同版本的现象。另一种创作是,艺人根据自身对乐器本身性能的了解以及对于所传承的乐曲的理解、对人生的感悟或是对某一特定历史故事的理解而创作乐曲。现代古筝的创作阶层可谓是多元化,有专业作曲家、古筝演奏家、或者业余创作者等。专业作曲家中,经过系统的西洋音乐创作技法训练,其作品在不失传统的同时,大量融入西方音乐创作技法,如李焕之的古筝协奏曲《日罗江幻想曲》,何占豪的古筝协奏曲《临安遗恨》、《茉莉芬芳》、《姐妹歌》,徐晓琳的《山魅》、《黔中赋》、《剑令》,王建民的《幻想曲》、《西域随想》、《莲花谣》、《长相思》,谭盾筝重奏《南乡子》,周龙《空谷流水》,杨青《和》、《悠远的回应》,饶余燕《黄陵随想》,黄晓飞《敦煌唐人舞》、《哀江头》,庄曜《山的遐想》、《箜篌引》等。在这些专业作曲家中,有的扎根于传统,对古筝演奏技法有较为深厚的功底,如《伊犁河畔》作曲者成公亮,曾学习过古琴及古筝的演奏,因此在乐曲创作中,更多地继承了传统的演奏技法。有些更富有创新精神,将民乐中的其他乐器的技法借鉴过来,或者是大力开拓创造古筝的全新音响效果,如王建民、庄曜、徐晓林、杨青、黄晓飞等创作的古筝曲中均有不少开拓性古筝演奏技法的创新。古筝演奏家也创作了大量优秀的古筝音乐作品,如王巽之、邱大成、王昌元、张燕等。王巽之先生是浙派筝的著名演奏家、教育家,1956年受聘入上海音乐教授古筝演奏,他首倡“长摇”和借鉴琵琶的夹扫技法发展而成的“扫摇”,被筝界评为传统摇指技术的一个飞跃,创作了《林冲夜奔》等现代筝曲的经典曲目。王昌元女士是王巽之先生的女儿,1960年入上海音乐学院学习古筝演奏,后为上海民族乐团的古筝演奏家,创作的《战台风》、《洞庭新歌》广为流传。张燕作为东方歌舞团著名的古筝演奏家,不仅活跃于国内外演出舞台,而且是一位富有挑战精神的作曲家,代表作有《草原英雄小妹妹》、《浏阳河》、《东海渔歌》等脍炙人口的现代筝曲佳作,因其自幼学习钢琴,曾以钢琴专业考入上海音乐学院附中,对钢琴演奏技法较为熟悉,因此在她的古筝作品中流露出钢琴的演奏技法,如左手的长琶音、左手演奏旋律声

部等。

#### 五、传统演奏观念的影响

李斯在《谏逐客书》中写道:“夫击叩缶,弹箏搏髀,而歌呼呜呜快耳者,真秦之声也。据此可知,早在东周时的秦国,箏即已作为民间乐器流行了。箏作为传统乐器,其音乐风格别具特色,虽然箏和琴、瑟都形成于周代,当时由于他们在当时音乐中处于不同的地位,便造成它们风格的差异。古琴在周代主要由“士”以上的阶层使用,瑟也与琴同为“士”所使用,但是瑟与平民联系更为紧密,文人的气质稍弱一点。箏在周代主要在民间流行,产生于西秦,形成较琴、瑟稍晚。关于箏的起源,目前尚未有定论,东汉应劭《风俗通义·声音·箏》中说道:“谨按《礼乐记》:箏,五弦筑身也。今并、凉二州箏形为瑟,不知谁所改作也。或曰秦蒙恬所造。”<sup>[1]</sup>唐代赵《因话录》云:“秦人鼓瑟,兄弟争之,又破为二,箏之名由此始。”<sup>[2]</sup>从这两段话中我们可以看出,古人对于箏的起源有不同的观点,但不论箏源于筑或是源于瑟,箏这一独特的乐器,在其形成和发展过程中,都被认为受到筑和瑟的影响。琴、瑟、箏三者虽然都为卧式弹拨乐器,但是由于形制与演奏技法上的差异,三者的音色相去甚远。音色上琴、瑟更为古朴、素雅、深沉,而箏则更为明亮、清脆。演奏技法上琴、瑟更为拙朴、滞涩,相比较箏更为流畅、华丽。在情感表现力方面,琴最为含蓄,而箏更为直接而外露。汉末曹植的《箜篌赋》云:“秦箏何慷慨,齐瑟和且柔。唐李峤《箏》云:“新曲帐中发,清音指下来。钿装模六律,柱列配三才。莫听西秦箏,箏箏有剩哀。这些说明了箏这一乐器具有强烈的震撼力和极强的音色穿透力。

传统观念中琴具有质朴典雅的文人气度,因其形成于周代,主要用于上层知识者的日常演奏,目的在于自娱。《荀子·乐论》说,“君子以钟鼓道志,以琴瑟悦心。”<sup>[3]</sup>《庄子·让王篇》指出:“鼓琴足以自娱”,<sup>[4]</sup>说明琴的作用主要为自娱。文人对古琴音乐的理解犹如对书画的鉴赏,中国人看待山水画,常常用“有意境”、“有韵致”等语言来表达对作品的最高肯定,中国艺术的普遍而最高的审美范畴即在于“韵”。在中国文人的眼中,琴如同绘画书法,有韵则雅,无韵则俗。早在唐代,白居易就有“古琴无俗韵,奏罢无人听”的诗句,更能说明古琴艺术的深邃高妙。而古筝截然相反,在周代主要流行于民间,因此较琴更为世俗化,箏既可独奏又可伴奏,在乐队中既可弹奏主旋律又可以华彩伴奏。由于历史上箏与琴独特的社会地位,因此在现代这个纷繁多姿的社会中,古琴依旧保持着其独有的沉稳持重、从容不迫的传统文人气质,而古筝为了迎合大众审美的需求,更为现代、更为直观、更具有听觉视觉感染力的演奏效果,从而产生了一系列技法的革新与发展,这与箏传统上的社会地位有着直接的关系。

#### 参考文献:

- [1] 中法汉学研究所. 风俗通义通检 [M]. 上海:上海古籍出版社, 1987: 48
- [2] 赵, 李肇. 唐国史补·因话录 [M]. 上海:上海古籍出版社, 1979: 93
- [3] 吉联抗, 译注. 孔子孟子荀子乐论 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1959: 28
- [4] 曹础基. 庄子浅注 [M]. 北京:中华书局, 2000: 433