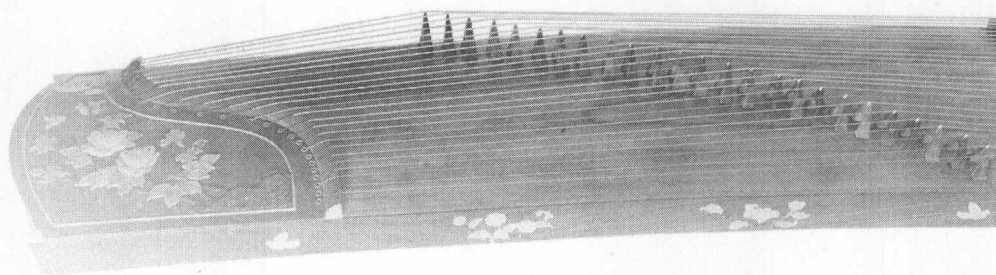


赵曼琴

JIAOXUEZHENGPU

赵曼琴 编著

教学筝谱



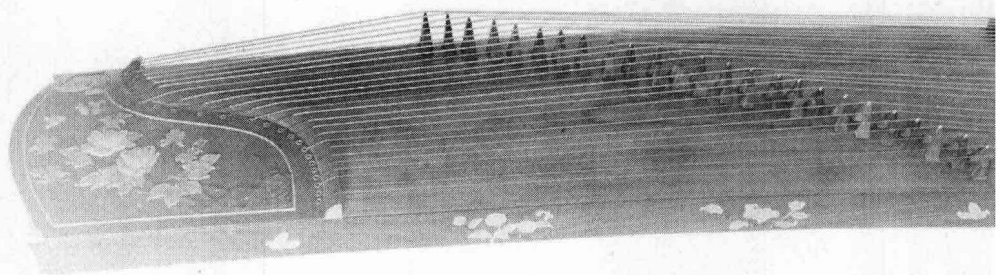
同心出版社

赵曼琴

JIAOXUEZHENGPU

赵曼琴 编著

教学筝谱



同心出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

赵曼琴教学箏谱 / 赵曼琴著. —北京: 同心出版社, 2004

ISBN 7-80593-936-5

I. 赵… II. 赵… III. 箏—器乐曲—中国

IV. J648.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 080426 号

赵曼琴教学箏谱

出版发行: 同心出版社

地 址: 北京市建国门内大街 20 号

邮 编: 100734

电 话: (010) 84276223、(010) 84279112

E-mail: txcbszbs@bjd.com.cn

印 刷: 北京市燕山印刷厂

经 销: 各地新华书店

版 次: 2004 年 9 月第 1 版

2004 年 9 月第 1 次印刷

开 本: 850×1168 毫米/16 开本

印 张: 15.25 印张

字 数: 438 千字

印 数: 1-8000 册

定 价: 29.80 元

同心版图书, 版权所有, 侵权必究

作者简介



赵曼琴 著名古筝艺术家。中国音乐家协会会员，中国民族管弦乐学会理事，河南省民族管弦乐学会副会长，中奥维也纳音乐学院客座教授。自幼随父亲——著名民间音乐家赵殿臣学艺，15岁作曲，16岁起发表音乐作品。曾先后就职于新野文工团、河南省曲艺团、海军政治部歌剧团、河南省豫剧院二团、河南省歌舞剧院。在长期的艺术实践中形成了独特的美学观和艺术观，集古筝演奏家、教育家、作曲家、理论家于一身；突破传统的“八度对称模式”，创立古筝“快速指序技法体系”，使古筝无须改变定弦即可单手演奏五声音阶、七声音阶及变化音阶的快速旋律，为古筝在乐队中的地位由色彩乐器进入旋律乐器行列奠定了坚实的基础，被誉为古筝艺术发展的“第三次革命”。其论著《古筝快速指序技法概论》，被誉为“古筝演奏的《圣经》”。

倡导唯物教学观，善于运用解剖学、运动力学的原理，对一般人只能靠感觉来把握的技巧及风格性表现手法进行精辟明晰、浅显易懂的分析和阐释。创建河南省中国古筝艺术院，其学生遍及海内外，不少人在全国和国际比赛中摘取桂冠，成为一流的演奏家及音乐院校的专家教授。

代表作品有《黄河魂》、《井冈山上太阳红》、《绣金匾随想曲》、《打虎上山》等。不少作品在全国器乐大赛中荣获作曲、演奏金奖，或被列为全国音乐考级九、十级曲目和国际比赛指定曲目；录有音乐特写《古筝技法的开拓者》、电视艺术片《中州筝歌》等；曾出访到日本演出，在香港、郑州举办个人作品音乐会。

作者电子邮箱：xmq0371-5966972@tom.com

前言

学古筝的学生都有一个烦心事：在课堂上改谱子！

学古筝的学生，如果把改谱子耽误的上课时间加在一起折算成学费，与买古筝曲谱花的钱相比，可以说是一个天文数字！

不仅如此，对于不懂得乐谱、音乐理论的家长来说，改谱子还是一件很麻烦、很费力的事情；对于学生来说，上课时间的延误意味着学习进度的阻延；对于教师而言，在课堂上改谱子不仅费唇舌、出力不落好，还难免有瓜田李下之嫌，并且很难向家长、学生解释清楚原因。

在课堂上改谱子，百害而无一利，然而仍在无奈地进行着。

那么，为什么正式出版的筝谱必须经过改动后才能学习、教学呢？笔者认为大致有如下几方面的原因：

首先，记谱方法、指法符号陈旧落后，不科学。

其主要表现为：以符号代替记谱，谱面效果不准确、歧义大，在速度、音高、指法等方面留给演奏者理解的弹性空间过大，没有一定的经验是很难读懂其谱面含义的。

其次，排版错误。

其表现多为高低音相混、旋律音错误、指法错误等。

此外，还有整理筝谱者的苦衷。

不少筝曲在流传的过程中已有了很大改动，流行的演奏谱与原谱已大相径庭，而编印筝谱者虽然自己也不按原谱演奏，却宁愿按原谱式样复制出版，也不愿对之进行修改整理。这是因为，整理乐谱是一件替他人做嫁衣、劳而无功的事，不仅耗费精力、劳动得不到承认，还容易引起原曲作者的不满，故无人愿为他人整理作品。前些年，有些整理筝谱者将自己整理的筝谱以某某人“演奏谱”的方式署名出版，曾一度引起非议。因为在此以前，整理筝谱者一般采用某某人“记谱”、“整理”、“订指法”、“订谱”、“传谱”等方式署名，尽管如此，其中的“订谱”、“传谱”（其含义相当于演奏谱）也有人私下议论，更何况“演奏谱”？有了这些前车之鉴，采取多一事不如少一事的态度就成了编印筝谱者最好的选择：只编印、不整理，翻印旧谱，省时省力，曲责自负，作者、编者各自相安无事，心安理得。

然而上述原因造成的现状，却苦了学古筝的学生：懂得了乐谱、懂得了指法，却仍然无法按谱自学筝曲！

针对这种情况，笔者根据常见的演奏效果，使用笔者认为比较科学的记谱方法，将古筝学习者基本上必弹的考级曲目及流传较广的筝曲重新进行整理记谱，并将之用于笔者创办的古筝艺术专修学院的教学。经实践证明，这些曲谱可以行之有效地为学生节省大量时间，使古筝教学收到了事半功倍的效果。

为了减少学古筝学生因改谱子在精力、经济上的无谓付出，使古筝教师、学生有一本基本正确、好教、易学的筝谱，笔者选取了一部分在教学实践中收效较好的筝曲，编印了

这本《赵曼琴教学箏谱》(以下简称《箏谱》)。

这本《箏谱》与以往出版的箏谱相比有如下特点:

- 一、为每一首乐曲标注了小节数,以方便教学和学习;
- 二、使用了笔者认为比较科学的记谱方法,以利于学习者对谱面的理解;
- 三、纠正过去的出版谱中的一些错误,以避免学习者走弯路;
- 四、重新标记了演奏速度,以供学习者参考。

有必要说明的是,本《箏谱》所以叫做“教学箏谱”,是为了表明这些箏谱仅是笔者使用的教学箏谱,笔者在记谱法方面对乐谱谱面进行的修订、完善,是从有利于读者学习的角度出发,在尽可能地尊重原谱所体现的创作意图的基础上,对乐曲进行的谱面阐释,并无强调笔者进行了二度创作之意。然而,无论笔者如何客观,本《箏谱》的记谱总难免带有笔者的主观痕迹。例如:有些乐曲的慢一倍记谱,节拍拍号的改变,个别旋律音、乐句的减少、改变等,均是笔者为方便读者学习的目的而改变的。因此,本《箏谱》之所以署笔者之名,是为告诉读者原谱并非如此,以明确此种记谱方式的责任。如果读者认为本《箏谱》某些乐曲的记谱效果与原谱表现意图出入太大、相去甚远,当以原记谱效果为准。

此外,本《箏谱》也收录了笔者的三首箏曲。此举绝非笔者借整理、编印这本《箏谱》之便鱼目混珠地搭配销售个人“私货”,而是由于这些作品流传较广,曾被多家考级机构列入古筝考级的高级曲目,有的还被作为国际比赛的决赛指定曲目。

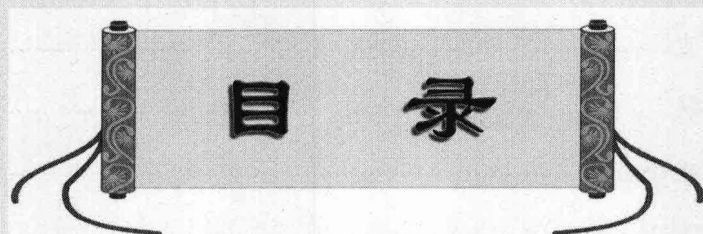
以往的古箏曲集,常常把“指法符号说明”放在曲集最后面。读者在遇到不明白的符号、记谱效果时,不得不临时去翻看后边的指法说明,这样会耽误不少时间。本《箏谱》摒弃了这种编排方法,把“指法符号说明”放在《箏谱》的前边,读者可以先了解本《箏谱》的记谱法和指法符号,然后再接触后边的箏曲作品,这样可以节省读者的时间,达到事半功倍的效果。

为了使读者了解古筝在记谱法和指法符号方面存在的问题,笔者特将拙文《古箏记谱及指法符号之我见》附在本《箏谱》的前面,以向读者阐明笔者在古箏记谱和指法符号方面的学术观点。

此外,为了使读者了解各首乐曲的原谱与流传过程中出现的不同版本在记谱方法和弹奏效果方面的不同,笔者在每首箏曲的后面,尽可能地将原曲及流传的不同演奏版本在记谱方面存在的差异,择要向读者作以介绍,以便读者进行对比、参考。如果这本《箏谱》能给古筝学习者、古筝教学者带来一些方便,那就是笔者最大的慰藉了。

赵曼琴

2004年8月



古箏记谱及指法符号之我见.....	(1)
-------------------	-----

古箏指法符号说明.....	(13)
---------------	------

整理箏曲

西江月.....	(16)
----------	------

渔舟唱晚.....	(18)
-----------	------

纺织忙.....	(24)
----------	------

浏阳河.....	(29)
----------	------

高山流水.....	(35)
-----------	------

洞庭新歌.....	(42)
-----------	------

丰收锣鼓.....	(49)
-----------	------

香山射鼓.....	(57)
-----------	------

瑶族舞曲.....	(63)
-----------	------

和 番.....	(71)
----------	------

落 院.....	(73)
----------	------

秦桑曲.....	(77)
----------	------

战台风.....	(81)
----------	------

雪山春晓.....	(91)
-----------	------

将军令.....	(96)
----------	------

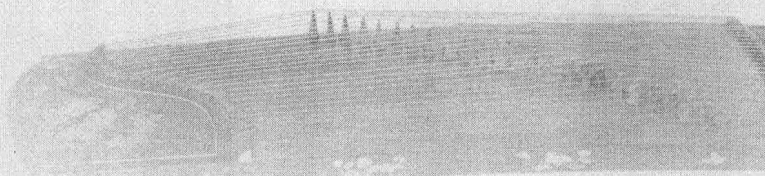
林冲夜奔.....	(104)
-----------	-------

幸福渠水到俺村.....	(110)
--------------	-------

茉莉芬芳.....	(118)
-----------	-------

汉江韵.....	(126)
----------	-------

银河碧波.....	(132)
东海渔歌.....	(140)
草原英雄小姐妹.....	(147)
钢水奔流.....	(154)
井冈山上太阳红.....	(165)
打虎上山.....	(172)
绣金匾随想曲.....	(179)
幻想曲.....	(188)
长相思.....	(200)
西域随想.....	(211)
溟山.....	(221)
后 记	(233)



古筝记谱及指法符号之我见

古筝的记谱，历来纷繁驳杂而难以统一。在记谱形式方面，除了当今通用的简谱、五线谱外，还有历史上的工尺谱、减字谱、二四谱、弦序谱等；在指法符号方面，更是种类繁多，甚至使用同一套指法符号而符号涵义相反的也不少见。即便是同一个出版社正式出版的同一本筝谱，在不同筝曲中所用的指法符号也会由于提供筝谱者记谱习惯的不同而不同。记谱方法的不统一，给学筝者带来了极大的不方便，他们必须在漫长的学习过程中学完各种意义相同而形状不同的符号后，才能自学筝曲。

由此可见，建立一套科学的古筝记谱法和指法符号系统已是刻不容缓、势在必行的事了。

从上世纪下半叶到本世纪初，古筝学术界曾多次对古筝的记谱方法和指法符号的规范、统一进行讨论，虽然每一次探讨都会取得一些进展，但是由于认识角度、认识方法的不同，以及门户之见和难以言说的个人心态等方面的原因而进展甚微。甚至连一些不应成为问题的问题也成了问题，例如：小指的弹奏已经普遍被应用，但是在讨论为小指弹奏设计指法符号、名称的问题时，就有人以两千多年的传统中一直没有这种符号和名称为理由，反对为小指弹奏规定指法符号和名称，甚至认为应留给后人去做这件事。由此可见，古筝指法符号规范、统一的进程是何等的艰难。

由于笔者学习古筝的道路基本上是依靠自学走过来的，对于学筝者因记谱法和指法符号的不统一、不科学而产生的困惑与苦恼体会尤深。因此，笔者长期以来一直关注并致力于古筝的记谱法和指法符号的简化、规范工作。笔者在上世纪 70 年代前期编写的《古筝弹奏法》和 80 年代编印的《古筝曲集》（均为油印本），以及本世纪初出版的《古筝快速指序技法概论》等专著中，多次站在学习者的角度对古筝的记谱法和指法符号进行简化和规范。

笔者认为，指法符号是引导学习者掌握和运用科学的指法规律的过渡工具。一旦学习者掌握了科学的指法编排规律，达到没有指法符号也能够按照正确的指法进行演奏时，指法符号就完成了它的历史使命。

由此可见，指法符号不是记谱法，用指法符号取代或部分取代记谱法是不科学、不可取的。否则，学习者将永远离不开指法符号。因此，当我们需要达到的音响效果无法用原有的记谱方法标示时，我们应该做的是完善记谱法，而不应该是发明一种指法符号去弥补记谱法的不足。

然而，指法符号取代记谱法的情况并不鲜见，例如：摇指符号、滑音符号、点音符号、回音符号、花指符号等。这些取代了记谱法的抽象的指法符号不仅需要学习者花费时间来记忆，而且并不能真实地显示出实际的演奏效果，很容易使演奏者产生误解，犯节奏、音高方面的错误，致使一代又一代的学习者浪费了无数的宝贵时间。因此，要改变这种现象，就必须建立一套科学的记谱法和指法符号系统。

笔者认为，记谱法和指法符号系统是引导学习者、演奏者、传授者理解作曲者音乐创作意图的桥梁。科学的记谱和指法符号系统必须能够做到：作曲者通过它可以准确、全面、便捷地表达自己头脑中的音响效果和传达自己的创作意图；学习者、演奏者、教学者可以很容易地通过它来完整无误地解译、再现作曲者希望达到的音响效果和创作意图。此外，它还应该便于迅速记录、迅速识别。

因此，记谱法和指法符号的制定，应当以准确、简单、通俗、易懂为原则。

所谓准确，是指从音响转换为符号，到符号转换为音响，误差率最小。例如：旋律音的音高、长度及滑音、刮奏的起止位置等，应非常精确。

所谓简单，是指符号标记应当尽量从简，能省则省。能够取消符号而直接记出实际效果的就不要符号，必需的符号，其笔画也应简化，以便书写、打印。

所谓通俗，是指古筝的记谱法、指法符号标记应当尽可能地与其他乐器所通用的记谱法、指法符号接轨，以免产生矛盾和歧义。

所谓易懂，是指符号的涵义应尽可能地一目了然，不仅易于识别、解读、记忆，而且易于学习、掌握。

根据上述原则，笔者对古筝传统记谱法和指法符号作了一些增减、修改和重新规范，在此作以介绍。

（一）左手变音符号的取消

一、滑音符号的取消

滑音分为上滑音和下滑音，在传统的指法符号中，其符号分别为“フ”和“レ”。

上滑音符号记在主要音符的右上角，下滑音符号记在主要音符的左上角。在一般情况下，上滑音从所弹奏的起点音上滑到其上方弦音的高度；下滑音从其止点音的上方弦音下滑到止点音为止。

1. 上滑音

右手弹响一音后，左手在码子左侧将弦按到所弹弦音的上方音的音高。例如，其记谱效果为“3^フ”，但上滑的高度效果可以为“35”或“34”或“34”等，上滑的时间效果可以为“35”，也可以为“35.”或“35”或“35..”等。

2. 下滑音

在右手弹奏以前，左手在码子左侧将弦按到其上方音的高度，右手弹响后，左手抬起来，使弦音下滑。例如，其记谱效果为“^レ3”，但下滑的高度效果可以为“53”或“43”或“43”等；下滑的时间效果可以为“53”，也可以为“53.”或“53”或“53..”等。

我们知道，古筝变音技法中的滑音、点音、回音均属于装饰音。纵观中外音乐史，装饰音都有一个即兴装饰、符号装饰、音符装饰并存的时期，也都经历了一个由即兴装饰发展到符号装饰、再发展到音符装饰的逐步定型过程，而准确地记录出装饰音的实际节奏、

音高必然成为最终的结果。

通过上述介绍我们可以看到，上滑音、下滑音符号既不能显示上滑、下滑的准确高度，也不能显示上滑、下滑的准确时间。在谱面不能显示准确效果，而只有老师心里明白其高度、音值的情况下，学习者如何能根据谱面符号准确弹奏滑音呢？更何况，不同的老师对滑音的高度、时间也有不同的理解。

因此，笔者认为，古筝的变音技法在记谱符号方面应该从符号装饰法走向音符装饰法，即：取消传统的滑音符号，滑音的记谱应采用倚音方式记谱，或按照滑音的实际音响效果，把起止的音高和起止的时间尽可能准确地用音符记出，并用弧线将滑音的起止点连接起来，以表示弧线下音除第一个音外均是由左手按出。这两种记法均可以使滑音的起止过程一览无余地呈现在谱面上，从而使学习者能够准确无误地看谱自学。

二、点音符号的取消

与滑音符号一样，点音也是一种符号装饰技法。在传统的指法符号中，点音的标记一般记作“v”或“フ”，也有用揉弦符号“~”表示的。

点音的符号形式虽然不同，在记谱时只使用其中一种符号。但是，点音却有着不同的弹奏方法和效果，如： $\overset{\text{5}}{\underset{\cdot}{3}}$ 、 $\overset{\text{5}}{\underset{\cdot}{3}}\underset{\cdot}{3}$ 、 $\overset{\text{55}}{\underset{\cdot}{3}}$ 等。

1. 先弹后点

在右手弹弦以前，左手在码子左侧抬起做预备，在右手弹弦的同时，左手迅速地将弦向下一点即抬起来。如弹“2”音，其记谱方式为“ $\overset{\text{v}}{2}$ ”或“ $\overset{\text{フ}}{2}$ ”，但其高度效果可以为“ $\overset{\text{4}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”、“ $\overset{\text{b3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”或“ $\overset{\text{b3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”，其时间效果可以为“ $\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”、“ $\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”等。

2. 同时点、弹

在右手弹响琴弦以前，左手在码子左侧迅速地将弦点向下方，并于右手弹响琴弦的瞬间迅即抬起。如点“3”音，其记谱方式为“ $\overset{\text{v}}{3}$ ”或“ $\overset{\text{フ}}{3}$ ”，点弦的高度效果可以为“ $\overset{\text{4}}{\underset{\cdot}{3}}$ ”、“ $\overset{\text{4}}{\underset{\cdot}{3}}$ ”或“ $\overset{\text{5}}{\underset{\cdot}{3}}$ ”等，点弦的时间效果可以为“ $\overset{\text{5}}{\underset{\cdot}{3}}$ ”、“ $\overset{\text{5}}{\underset{\cdot}{3}}$ ”等。

3. 多次点弦

在右手弹弦之前，左手在码子左侧抬起做预备，在右手弹弦的同时，左手连续重复“先弹后点”的点弦过程（只点不弹），迅速地将弦连续向下点一下、两下或多下。如弹“2”音，其记谱方式为“ $\overset{\text{v}}{2}$ ”或“ $\overset{\text{フ}}{2}$ ”，其弹奏效果可以为“ $\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”，也可以为“ $\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}$ ”或“ $\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\overset{\text{3}}{\underset{\cdot}{2}}\underset{\cdot}{2}$ ”等。

通过上述对点音弹奏过程和音响效果的描述我们可以看到，传统的点音符号既不能显示点音的准确高度，也不能显示点音的准确时间，更不能显示点弦的次数，甚至不能区分先弹后点，还是同时点弹。试想，在谱面不能显示准确效果，而只有老师心里明白其高度、音值、频次的情况下，学习者如何能根据谱面符号准确弹奏点音呢？更何况，不同的老师所理解的高度、音值、频次也各不相同。

笔者认为，点音实际上是一种疾速的下滑音，不仅点音的音高效果可以通过谱面记录下来，而且点音的精确时间也可以通过倚音增时线的多少准确地标记出来。而这些都是传统的点音符号所无法表示的。由此可见，点音符号确无存在的必要。

三、回音符号的取消

古筝变音技法符号的另一种符号装饰就是回音。在传统的指法符号中，回音符号分为上回音和下回音两种，分别记作“”或“”，下回音有时也记作“”。

在有些筝曲集的指法说明中，回音甚至只有“”一种符号标记，显然，学习者是无法根据这一种记号分辨出应当按照上回音还是按照下回音弹奏的。

1. 上回音

右手弹弦以后，左手将琴弦音按到所弹弦音的上方音的高度位置，然后再抬起来。其记谱效果为“”，弹奏时其高度效果可以为“6”或“76”或“6^b76”等；其时间效果可以为“676”或“76”或“676”等。

2. 下回音

右手弹弦以前，左手先将所弹琴弦音按到其上方音的高度位置，右手弹弦以后，左手抬起来使音下滑，然后再将弦按到其上方音的高度位置。其记谱效果为“”，弹奏时在高度方面的效果可以为“535”或“5[#]45”或“545”等。其时间效果可以为“545”或“545”或“5.45”或“545”等。

由此可见，传统的回音符号不仅不能显示回音的准确高度，也不能显示回音的准确时值，更不能显示回滑的次数，如“53535”、“35353”等，均可记作“”。在谱面不能显示准确效果，而在只有老师心里明白其高度、音值、频次的情况下，学习者自己如何能根据谱面符号准确地弹奏回音呢？更何况，不同的老师所理解的高度、音值、频次也各不相同。

笔者认为，回音实际上是上滑音与下滑音或下滑音与上滑音的结合体，其回滑的高度、时间、次数等完全可以通过谱面记录下来。回音符号不仅增加了学习程序，而且不易识别、不易理解，因此应该将之取消，按实际效果记谱。

四、关于倚音的记谱

通过上述的分析我们可以看到，滑音、点音和回音均可通过前倚音、后倚音、单倚音、复倚音或者正常的旋律记谱方式记录下来。在用倚音记谱时，滑音（上滑音、下滑音）只能用前倚音、后倚音的单倚音方式记谱；一次性点音则既可用前倚音（弹前点弦）的单倚音方式记谱，也可用后倚音（弹后点弦）的复倚音方式记谱；而回音、多次点音以及需要更精确节奏效果的滑音，则只能用正常的旋律记谱方式记录。

为了视奏方便和谱面的简明,除了特别需要时用正常的旋律记谱方式记录外,应主要使用单倚音、复倚音来记录滑音、点音和回音。

然而,如果使用单倚音、复倚音来记录滑音、点音和回音,会出现一个对谱面的解读问题。即:该倚音是通过弹奏琴弦的手指弹出来的呢,还是在弹响琴弦后通过另一只手在琴码另一侧按弦变音求出的呢?例如“ $\overset{\text{56}}{\text{5}}$ ”这样的记法,我们很难判断它的装饰音和主要音应该用右手弹出来还是用左手按出来。

为了使弹奏倚音和变音倚音在谱面上不至于混淆,笔者在上世纪 80 年代曾采用在倚音上方标记指法符号、连线符号的方法来加以区分:

1. 弹奏倚音

凡是上方标记有指法符号的倚音,属于弹奏倚音,应按标记的指法弹奏出来。例如:

“ $\overset{\text{56}}{\text{5}}$ ”应弹作“ $\overset{\text{5}}{\text{5}}\overset{\text{6}}{\text{6}}\overset{\text{5}}{\text{5}}.$ ”。

2. 变音倚音

凡是上方标记有带单箭头连线符号的倚音,属于变音倚音,或叫滑音倚音,应通过左手按弦求出。例如:“ $\overset{\text{56}}{\text{5}}$ ”应弹作“ $\overset{\text{5}}{\text{5}}\overset{\text{6}}{\text{6}}\overset{\text{5}}{\text{5}}.$ ”。

上述记谱方式的第一次正式使用见于人民音乐出版社 1985 年出版的《箏曲集》第一辑所收录的《望月》一曲。之后,这种记谱方式相继被不少人在正式出版物中采用。

(二) 弹奏符号的省略

一、摇指符号的省略

摇指分为大指摇和食指摇两种基本摇法,还可以采用两指、三指、四指,甚至五指结合进行两指摇和多指摇。

1. 大指摇

在传统的指法符号中,大指摇的符号一般由大指的托、擘符号叠置而成。最初由“ ㄣ ”(托)与“ ㄥ ”(擘)相叠为“ ㄣㄥ ”或“ ㄥㄣ ”,后来由于“ ㄣㄥ ”被简化为“ ㄣㄣ ”,故相叠后成为“ ㄣㄣ ”。

大指摇的符号记在音符的上方,例如摇奏“1”音,其记谱效果为“ $\overset{\text{ㄣㄣ}}{\text{1}}$ ”,其演奏效果为“ 11111111 ”。弹奏时,用大指快速地来回反复拨弦。

2. 食指摇

上世纪 50 年代末,出现了食指摇的演奏技法,演奏者将食指的抹、挑符号“ ㄣ ”“ ㄥ ”相连,并在其下方加一条横线组合成“ ㄣㄥ ”,作为食指摇的符号。

食指摇的符号和大指摇一样也记在音符的上方,例如摇奏“2”音,其记谱效果为“ $\overset{\text{ㄣㄥ}}{\text{2}}$ ”,

其演奏效果为“2 2 2 2 2 2 2 2”。弹奏时，用食指快速地来回反复拨弦。

食指摇的符号产生以后，又有人把食指摇符号用来作为大指摇的标记符号，这种张冠李戴的做法，显然会给那些同时掌握大指摇、食指摇两种摇指技巧的学习者带来理解上的困惑。

3. 两指摇、多指摇

两指摇和多指摇是采用两个或多个手指同时在两根或多根琴弦上摇奏的技法，没有专用指法符号，记谱时将所摇奏的音叠置起来，每个音符的右侧标记一个弓弦乐器的“颤弓”

符号“ ㄥ ”。例如摇奏“ $\overset{i}{5}$ ”三个音，其记谱效果为“ $\overset{i}{5}\text{ㄥ}$ ”，演奏效果为“ $\overset{iiiiiii}{55555555}$ ”。

弹奏时，有几个音就用几个手指快速地同时来回反复拨弦。

笔者认为，在现代创作筝曲中，摇指摇奏的长音和单指弹奏的单音经常交织在一起，而使用传统的摇指符号记谱不仅繁琐还容易记错位置或漏标。因此笔者主张，应尽可能地省略摇指符号，需要用摇指的地方，将符号“ ㄥ ”标记在需要摇的音符的右侧，不摇的音符不标记，这样不仅可以区分单音与长音，谱面也比较整洁，学习者也可以减少一项背记符号的任务。

二、扫摇指法符号的略记

在以往的筝谱中，扫摇的指法符号一般按指法顺序记作“ $\text{ㄥ} \text{ L } \text{ L } \text{ L}$ ”。

扫摇的弹奏方法是，在大指开始摇奏每一个音的第一个音时，中指同时在低八度的位置快速地连扫二至三弦。如记谱效果为“ $\overset{6}{6666}$ ”，但其实际演奏效果可以为“ $\overset{6}{\underset{6}{6666}}$ ”或

“ $\overset{6}{\underset{2}{6666}}$ ”，也可以为“ $\overset{1}{\underset{6}{6666}}$ ”或“ $\overset{1}{\underset{6}{6666}}$ ”等。

扫摇技巧之所以要标注指法，主要是因为在在中指扫弦的指法符号“ ㄥ ”下边，只有一个音符“ $\underset{6}{6}$ ”，而并非“ $\overset{1}{6}$ ”三个音，从而使得扫摇的记谱效果与四点“ $\overset{6}{6666}$ ”的记谱效果

完全相同而变得容易混淆。由此可见，传统的扫摇符号既不能显示所扫的弦数，也不能显示所扫的弦音，标记也比较麻烦。

事实上，如果我们把中指所扫的弦音按实际效果如实记在谱面上，如：“ $\overset{6}{\underset{6}{6666}}$ ”、“ $\overset{2}{\underset{6}{6666}}$ ”等，不仅可以省略扫摇符号，也可以清楚显示所扫弦音，还可以使“四点”与扫摇的记谱效果明显地区分开来。

但是，许多人由于弹奏方法方面的原因，在扫摇“ $\overset{6}{6666}$ ”时，中指不仅扫不到“ $\overset{6}{\underset{6}{6}}$ ”或“ $\overset{6}{\underset{5}{6}}$ ”的位置，甚至扫不到“ $\overset{1}{\underset{6}{6}}$ ”或“ $\overset{1}{\underset{6}{6}}$ ”的位置，而只能扫到“ $\overset{3}{\underset{1}{2}}$ ”甚至“ $\overset{5}{\underset{2}{3}}$ ”的位置。

考虑到这种情况一时很难改变，笔者在本《箏谱》中将扫摇的扫弦符号“”直接记在乐谱中扫弦的位置，以替代扫弦技巧中的中指连扫三弦“”的弹奏效果（避免注明所扫的弦音），从而就使扫摇与四点的记谱效果在谱面上明显地得到区分，扫摇的指法符号就可以取消了。

三、花指符号的取消

花指是古筝弹奏技法中的装饰性技法，它是将大指连续下行弹奏若干个音，为主旋律进行加花装饰，其作用和效果相当于琵琶的短轮。

花指的传统记谱符号很复杂，在潮州箏谱中曾记作“※”，后简化为“※”；后来在出版社出版的箏谱中，有的采用“✕”符号记谱，有的采用将花指最后两个音或三个音记作装饰音，如“1”或“i”的方式来表示。此外，在港台出版的箏谱中，花指的记谱符号还存在着其他不同的样式。

在传统的弹奏理论中，花指是不占时值的，用民间艺人的话说，花指“不占拍”。事实上，这种说法是不准确的。这是因为，传统的标记方法均是将花指符号记在主要音的左上角，如“5”、“5”、“5”等，在演奏时，花指虽然没有占其右下角的主要音的时值，但却是在前一拍或前一拍的后四分之一或二分之一处开始演奏，也就是说占的是前一拍或前一拍的四分之一或二分之一的时值，如“1”、“1”的实际弹奏效果为“0. 5 3 2 | 1”或“0 i 6 5 3 2 | 1”等，而按传统记法记谱，很容易使人按照装饰音弹奏成“5 3 2 1.”。

正是由于花指占的前一拍的时值而记在了后一拍，初学时往往很难掌握。尤其是有的花指是占前一拍的整拍，有的花指是占前一拍的后半拍，有的花指是占前一拍的后四分之一拍，在只有老师心里清楚，谱面上不能标记清楚的情况下，学习者如何能够弹奏正确？由此可见，将所有花指符号记在主要音的左上角是不科学的，应当根据所需要的实际效果将花指记在旋律音的前一拍或用前倚音方式记在主要音的左上角。

此外，花指符号虽然表示连弹数弦，但没有显示是从哪一个音起到哪一个音止，不要说初学者在弹奏时会犯一些常识性的错误，即便是相当水平的演奏者，在学习一些有特殊要求的花指时也很难弄清曲作者的意图。由此可见，花指符号本身就是不科学的。

综上所述，笔者认为应当取消花指符号，改按实际效果记谱。也可以将花指的符号与刮奏（即历音、划弦）统一起来，注明大致的起止音，用符号“\”表示起止音之间省略记录的音，将起止音连接起来，并根据准确的弹奏时间记在前一拍的准确位置，如“i”或“i”或“i”等。这样一来，学习者就可以按谱子自学了，一些业余教师也就不必苦思冥想花指所占的时值了。

四、四点与基本指法符号的省略

1. 四点指法符号的省略

通过上述“扫摇指法符号的略记”我们知道，扫摇与四点的记谱效果在谱面上已经有了明显的不同。如“3111”与“1111”，前者为扫摇，后者为四点。因此四点的指法标记也就显得多余了。只要是四个音一拍或一组，其第一个音比后三个音低八度左右，例如：“1115、1161、1111、1112、1121、1123、1656”等，均可采用“ $\wedge \text{L} \backslash \text{L}$ ”的四点弹法，如此一来，则四点的指法符号便可以省略不记了。

2. 大勾搭与小勾搭指法的省略

我们知道，在传统的指法称谓中，“勾”与“托”的交替弹奏叫“勾搭”或“大勾搭”，“抹”与“托”的交替弹奏叫做“小勾搭”。

既然四点是由大勾搭“ $\wedge \text{L}$ ”加小勾搭“ $\backslash \text{L}$ ”两组指法组合而成的，四点的指法符号“ $\wedge \text{L} \backslash \text{L}$ ”便可以省略不记，那么这两种指法在单独使用时也就没有标记指法的必要：如果两音在八度左右的距离，如“1i”或“i1”应用勾、托“ $\wedge \text{L}$ ”或托、勾“ $\text{L} \wedge$ ”的指法弹奏；如果两音在八度以内较近的距离，如“5i”或“i5”则用抹、托“ $\backslash \text{L}$ ”或托、抹“ $\text{L} \backslash$ ”的指法弹奏。

3. 大撮与小撮指法的省略

在传统的指法称谓中，“勾”与“托”的同时弹奏叫“撮”或“大撮”，“抹”和“托”的同时弹奏叫做“小撮”。既然“勾”与“托”和“抹”与“托”交替弹奏的指法符号可以省略，那么“勾”与“托”和“抹”与“托”同时弹奏的指法标记同样也可以省略：如果两音在八度左右的距离，则用大、中指同时弹奏；如果两音在八度以内较近的距离，则用大、食指同时弹奏。

4. 和弦指法的省略

既然两个音同时弹奏的指法可以省略，那么三个音及三个以上的音同时弹奏的指法同样也可以省略：凡是三个音的和弦，用大、食、中指或大、食、小指同时弹奏；凡是四个音的和弦，用大、食、中、名（无名指简称，下同）指同时弹奏；凡是五个音的和弦，用大、食、中、名、小指同时弹奏。

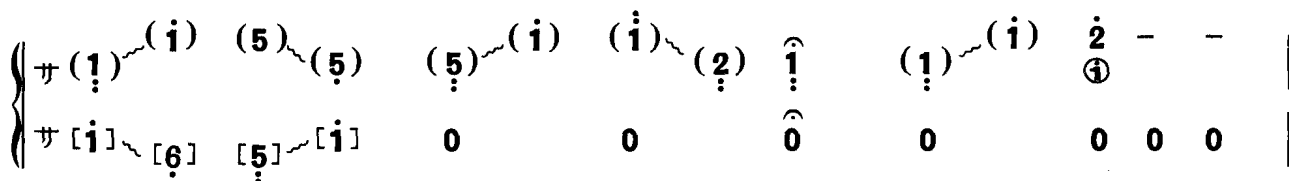
有必要说明的是，以上所介绍的是在一般情况下可以省略记谱的指法符号，但在特殊情况下需要标记指法的，还要标记指法。

五、相同指法的省略

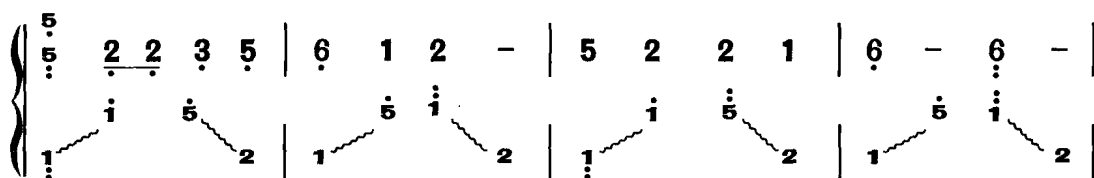
在乐谱中，对于那些多次重复的音型、乐句，前边已经标记过指法的，后边再出现时可不再标记指法。

六、刮奏起止音括号的省略

在有些创作筝曲中，作曲者用括号将刮奏的起止音括起来，表示刮奏时大约的起止位置。如王昌元《战台风》：



但是，由于大多数筝曲中的刮奏起止音没有使用括号，而且其刮奏的起止音也同样表示的是刮奏时大约的起止位置。如王昌元、浦琦璋的《洞庭新歌》：



因此，我们完全可以将表示刮奏的大约起止位置的括号省略。

(三) 关于无名指、小指指法的符号

一、关于无名指的弹奏符号

在古筝的传统演奏技法中，其基本指法是借鉴古琴指法而来的八种基本指法，其中包括由大、食、中、名四指各自向指肚方向弹奏分别产生的“托、抹、勾、打”，以及向指背方向弹奏产生的“擘、挑、剔、摘”。

然而在过去各种筝谱、曲集、教材的指法说明中，大、食、中指的弹奏均有指法符号，惟独无名指没有指法符号。这是因为，在古筝的传统演奏技法中无名指是基本不用的（主要用来“扎桩”），所以没有无名指的指法符号。虽然后来赵玉斋开创了双手弹筝技法，无名指得到了应用，但由于其作用仅限于弹奏和弦、琶音的低音和单独的低音，很少与其他基本指法交替组合弹奏，因此在 70 年代以前出版的筝谱或弹奏法中均没有为无名指设计指法符号。

到上世纪 70 年代初，笔者开创了快速指序技法体系，无名指在双手的弹奏技巧中得到了大量的应用，为无名指设计专用的指法就成为了必然。笔者在使用“一、二、三、四、五”作为指序符号的同时，还参考了传统指法的特点设计了“∨、∧”作为无名指向指肚、指背方向的弹奏符号，与传统的“ㄥ、ㄣ”指法符号一起，用于笔者编著的《古筝弹奏法》（1976 年油印成册）和后来出版的筝曲作品，并逐渐为同行们所使用。

二、关于小指的弹奏符号

由于快速指序技法是采用双手戴八个指甲进行弹奏，在弹奏和弦、琶音的低音和单独