

民族乐器演奏 综合研究

MINZU YUEQI YANZOU
ZONGHE YANJIU



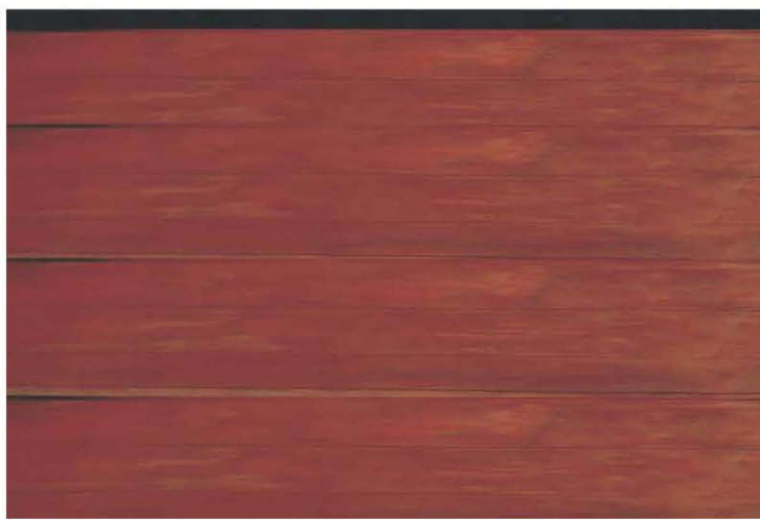
潘从明 著



电子科技大学出版社



潘从明，男，甘肃民勤人，大学本科学历，音乐专业副教授，现为中国音乐家协会二胡学会会员、中国音乐学院音乐考级二胡辅导教师及考评委、中国青年教师协会荣誉理事、西安音乐学院音乐考级评审委员会委员、甘肃省音乐家协会会员、武威市音乐家协会秘书长、武威市中级职称评审委员会委员、武威职业学院艺术系主任、党总支书记。本人长期从事音乐教学工作，讲授过《音乐理论》《视唱练耳》《琴法》《合唱与指挥》《即兴伴奏》《和声学》《音乐欣赏》等课程，承担和参加了多个科研及教学改革项目，成果较多。创作有音乐作品及论文50余件，出版教材三部。先后获得“优秀辅导教师”称号、“二胡独奏金奖”“优秀指挥奖”“‘园丁奖’优秀教师”称号、“优质课一等奖”“优秀指导教师奖”“中国素质教育先进工作者”称号、“全国教育改革优秀教师”称号、“武威市骨干教师”“武威职业学院专业带头人、双师素质教师、骨干教师、教学名师”等荣誉。



策划编辑 辜守义

责任编辑 辜守义

封面设计  HE CULTURE

民族乐器演奏 综合研究

MINZU YUEQI YANZOU
ZONGHE YANJIU



ISBN 978-7-5647-3302-5



9 787564 733025 >

定价: 38.00元

民族乐器演奏

综合研究

MINZU YUEQI YANZOU
ZONGHE YANJIU

潘从明 著

常州大学图书馆
藏书章



电子科技大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族乐器演奏综合研究 / 潘从明著. —成都: 电子科技大学出版社, 2015.10
ISBN 978-7-5647-3302-5

I. ①民… II. ①潘… III. ①民族器乐—奏法—研究—中国 IV. ①J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 238999 号

民族乐器演奏综合研究

潘从明 著

出版: 电子科技大学出版社
地址: 成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦 (邮编 610051)
策划编辑: 辜守义
责任编辑: 辜守义
主页: www.uestcp.com.cn
电子邮箱: uestcp@uestcp.com.cn
发行: 新华书店经销
印刷: 四川永先数码印刷有限公司
成品尺寸: 185mm×260mm 印张 13.5 字数 320 千字
版次: 2016 年 12 月第 1 版
印次: 2016 年 12 月第 1 次印刷
书号: ISBN 978-7-5647-3302-5
定价: 38.00 元

版权所有★侵权必究

- ◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83201495。
- ◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

目 录

第一章 古筝	(1)
第一节 古筝演奏技法的传承与发展	(1)
第二节 古筝协奏曲的和声技法	(4)
第三节 古筝演奏艺术的分析	(7)
第四节 古筝演奏技法符号的规范化	(10)
第五节 古筝演奏中理想音色的获得	(17)
第六节 古筝演奏中怯场心理的克服	(22)
第七节 古筝曲《高山流水》的艺术特色与审美意境	(28)
第二章 琵琶	(31)
第一节 琵琶演奏技法的演变与创新	(31)
第二节 琵琶演奏中的放松技巧	(34)
第三节 琵琶演奏中的思维形式	(36)
第四节 气息在琵琶演奏中的应用	(39)
第五节 琵琶演奏中弦外动作的情感表达	(40)
第六节 琵琶协奏曲《草原小姐妹》的演奏艺术分析	(44)
第三章 竹笛	(50)
第一节 笛子演奏对口型的要求	(50)
第二节 笛子演奏中的音准问题	(54)
第三节 笛子演奏中的呼吸控制与应用	(57)
第四节 竹笛演奏艺术中的内涵美	(58)
第五节 气流速度在笛子演奏中的重要作用	(60)
第四章 扬琴	(64)
第一节 扬琴演奏技法	(64)
第二节 扬琴演奏方法的规范性与灵巧性	(73)
第三节 扬琴演奏艺术美的规律把握	(82)
第四节 扬琴演奏的心理境界与思维活动	(83)
第五节 扬琴演奏中的音乐听觉感知	(84)
第五章 唢呐	(89)
第一节 唢呐演奏的艺术特色	(89)
第二节 唢呐演奏中的音准训练	(90)
第三节 唢呐演奏中的呼吸技巧与训练	(93)

第四节	唢呐演奏中的心理调节与控制	(98)
第五节	唢呐演奏在二度创作中技术的把握	(103)
第六节	唢呐名曲《百鸟朝凤》演奏艺术研究	(114)
第六章	中阮	(121)
第一节	中阮的演奏与发展	(121)
第二节	中阮的演奏艺术	(122)
第三节	中阮的快速演奏	(124)
第四节	提高中阮演奏技巧及演奏速度	(128)
第五节	中阮演奏中左、右手的科学应用	(130)
第七章	二胡	(135)
第一节	新世纪二胡演奏技术的发展	(135)
第二节	二胡演奏中的音准问题	(142)
第三节	二胡演奏中的音与数	(154)
第四节	二胡演奏中气息的运用分析	(158)
第五节	主体思维在二胡演奏中主要的作用	(160)
第六节	二胡演奏中的意境培养	(167)
第八章	板胡	(177)
第一节	板胡的演奏技巧	(177)
第二节	板胡演奏中“情”的表达	(182)
第三节	板胡演奏中的风格性技巧	(183)
第四节	板胡演奏的艺术内涵探析	(185)
第五节	板胡演奏理念的发展思考	(187)
第九章	京胡	(189)
第一节	京胡演奏艺术的风格特征	(189)
第二节	京胡演奏指法的运用	(191)
第三节	京胡演奏的“功”与“艺”	(196)
第四节	京胡演奏要规范化	(197)
第五节	京胡演奏的特殊音效作用	(198)
第十章	其他民族乐器	(200)
第一节	笙演奏中的吐音技巧与气息运用	(200)
第二节	三弦的复制及其演奏艺术	(205)
第三节	高胡演奏的传统与创新	(210)
第四节	京胡演奏艺术	(212)
参考文献		(214)

第一章 古 箏

第一节 古箏演奏技法的传承与发展

古箏在 2000 多年的发展历史中，经过历代文人与艺人的创造与革新，其演奏的曲目与技法等逐步完善，并形成了特定的古箏流派。人们的艺术追求随着社会生活的发展而不断提高，传统的音乐方式已经不能够满足当前人们的这种艺术追求了，这为古箏音乐发展与创新提供了动力。

一、对古箏的演奏技法的传承

（一）古箏传统演奏技法的特点

在古箏不断发展的过程中形成了“右手司弹、左手司按”的演奏技法特点。在“右手司弹”的演奏技法中，右手不同的手指有着不同的指法，人指的指法为“劈、托”，食指的指法为“抹、挑”，中指的指法为“勾、剔”，无名指的指法为“滴、打”。采用多指相互结合的弹奏方法对箏弦进行拨动，在弹出声音的同时，还可以对节奏与音符强弱进行有效的控制。“左手司按”指的是左手在弹奏的过程中主要是按弦而并不对箏弦进行弹奏，左手的指法包括“揉、按、颤、注、吟”，其主要的作用是润色右手弹奏的音乐，但是并不能够对右手所弹奏音符的强弱及节奏等进行控制。

1. 右手的弹奏技法

在比较传统的右手技法中，右手主要活动的区域是琴码的右侧，其中弹弦是主要的技法，拨弦是最基本的任务，同时也是古箏进行发音的主要动力源。右手弹弦主要是利用拇指、食指、中指与无名指，并在弹奏的过程中对节奏与箏音的强弱进行控制。

（1）单音指法。单音指法在古箏演奏的过程中是最基本的，使用也是最频繁的。在单音指法中，参与弹奏的每个手指都有正向与反向两种弹法，人指——劈、托，食指——抹、挑，中指——勾、剔，无名指——滴、打。在传统的箏曲演奏的过程中，使用最多的技法为人指、中指与食指这三个手指的组合。

（2）多音技法。在古箏的演奏过程中，多音技法主要分为两类：一类为音程，包括双托、双挑、双劈、大撮、小撮；另外一类为和弦，包括大三和弦、小三和弦，这两个和弦都处于同一个八度之内。

（3）历音指法。右手按照音位的排列顺序迅速刮奏，属于古箏演奏过程中的旋律装饰手法。

2. 左手的弹奏技法

在传统的古箏演奏技法中，左手的技法主要为按弦，在琴码的左侧琴弦区域内对箏弦

进行按压,从而对弦音的变化进行控制。左手弹奏技法的主要任务是对右手弹奏的旋律进行修饰与润色,以实现“以韵补声”。

(二) 传统技法在古筝演奏技法中的地位

在当代的古筝演奏中,传统的古筝演奏技法依旧具有非常重要的地位。当前,古筝的演奏技法已经得到很大发展,但是人们依旧对古筝非常具有特色的“揉、点、颤、吟”等传统的演奏技法所弹奏出优美筝音有着深刻的记忆。不管新的古筝演奏技法有多复杂、高超,在古筝的演奏中并不能完全舍弃传统的演奏技法,因为传统的演奏技法依旧是古筝弹奏的最基本技法。

二、对当代的古筝演奏技法进行发展

(一) 对传统的演奏技法的改进

随着经济的发展与文化的传播,比较专业的古筝教育开始出现在人们的生活之中,因此传统的演奏技法开始向更加复杂与多声化的方向发展,改良传统的演奏技法是推进这一发展进程的主要手段。

1. 对最为基本的演奏姿势与手型进行规范

传统古筝演奏技法与曲谱的传承方式为口传心授。这种特殊的传承方式,并不能够对演奏的手势进行规范。

(1) 最基本的演奏姿势。在古筝演奏的过程中拥有两种姿势,一种是坐式,一种是立式,其中坐式是比较主要的姿势。在坐姿上,只需要坐到椅子的一半或者三分之一,如果坐整个椅子就会使身体的中心出现后倾,这不利于演奏。凳子的高低需要依据演奏者具体情况来调整,以演奏者的腰与古筝的琴码在同一高度为宜。

(2) 最基本的触弦方法。古筝的音色不仅受乐器本身的影响,而且也受演奏方法的影响,不同的演奏方法能够弹奏出不同的声音。在进行演奏的过程中,较为常用的弹法有夹弹法与提弹法。夹弹法是初学古筝时的基本方法,这种弹法所发出的声音比较厚实,音质比较饱满。提弹法是在古筝快速练习时比较常用的方法,这种弹法所发出的声音比较清脆,音质比较纯正。

2. 左手技法

传统的左手技法的弹奏范围为琴码的左侧,对右手演奏的音符进行润色,虽然古筝的演奏技法在不断发展,但是其润色的功能并没有被抛弃。

(1) 滑音。滑音技巧在当代的古筝演奏技法中有着非常广泛的应用。这一技法有传统和当代两种奏法,传统的滑音技法是左手只按一根琴弦,而在当代的滑音技巧中左手可以按两根或者两根以上的琴弦。此外,左手按弦的音高方面也发生了一定的变化。

(2) 刮奏。刮奏能够充分地体现古筝的特色,能够提高古筝的表现力。在传统的刮奏技法中,右手连勾快速奏出五声音阶,而在现代的刮奏演奏过程中,不再局限于五声音阶之中。

(二) 对其他民族乐器演奏技法的借鉴

1. 拟声性的技法

古筝属于我国的传统乐器,有着非常丰富的音乐表现力。在古筝传统的演奏技法中都

是右手弹奏乐音，左手进行润色。现代作曲家在此基础上对古筝音乐表现力进行了拓展，对很多古筝演奏技法进行了创新。在当代的演奏技法中，右手不再局限于传统的弹奏区域，并开发了拍击琴弦与琴盒、右手扫拂等新技法，这些技法的目标不再是对乐音进行演奏，而是通过对音响的模拟来扩大古筝音乐表现力。

2. 轮指

轮指原本属于琵琶的演奏技法，后经过借鉴运用到了古筝的演奏技法中。左手或右手的5个手指按照一定的顺序在琴弦中进行循环的弹奏，发出较为密集且均匀的乐声。古筝的轮指与琵琶的轮指并不相同，其手指是向内进行弹奏的。古筝的轮指包括两种：一种是定数轮，弹奏的过程中时值是固定的，音符的数目也是固定的；另一种是不定数轮，弹奏的过程中时值同样是固定的，但是音符的数目并没有限制，只要能够做到密集且均匀即可。

3. 扫弦

扫弦同样是琵琶的演奏技法，后经过改造被用到古筝的演奏技法中。在扫弦演奏的过程中，左手的食指、中指与无名指对倍低音区的数跟琴弦进行快速的连扫，从而制造一种轰鸣的效果。

（三）将西方乐器的演奏技法融合到古筝的演奏技法中

1. 右手演奏方法

在传统的古筝演奏技法中，主要是右手演奏，在右手的演奏中最为主要的又是大指、中指与食指。在对西方的演奏技法进行了参考与借鉴之后，演奏家们对古筝的演奏技法进行了大胆创新，让右手所有手指都参与到演奏之中，发明了快速指序弹法。快速指序弹法在快板段落中大量的运用了传统古筝演奏中较为不常用的四指，对大指、食指与中指的任务进行了平衡。经过不断的发展与完善，快速指序弹法逐渐成为了古筝右手演奏技法中非常重要的技法之一。

2. 左手演奏技法

左手在传统的古筝演奏技法中都是集中在琴码左侧的琴弦区域内，主要的作用是对右手所弹奏的旋律进行润色。随着古筝技法的不断发展，左手的弹奏范围不再局限在琴码左侧的琴弦位置，参与到了琴码右侧琴弦区域的演奏中，这使得古筝的音乐表现力得到了极大的丰富。

3. 双手演奏技法

这里所讲的双手演奏技法主要指的是左右手在演奏的过程中同时弹奏。双手演奏技法主要包括两种：一种是复调演奏技法，要求演奏者能够用左手在伴奏的同时通过音乐的表现技法与弹奏技法等对音乐的主题进行诠释，在演奏的过程中并不再局限于左手还是右手进行演奏，而是双手同时演奏，这对演奏者双手的控制力提出了更高的要求。另外一种快速演奏固定音型。

（四）创造全新的演奏技法

1. 点弹

点弹指的是双手在演奏的过程中进行快速交替，运用双手的食指对琴弦进行交替的弹

奏。点弹演奏技法主要是在快速段落演奏中使用，在弹奏中弹弦的幅度要小，手臂与手腕要放松，要充分发挥指关节的独立作用。

2. 摇指

在古筝的演奏技法中，摇指有着非常重要的作用。摇指指的是在演奏的过程中对同一琴弦利用甲片进行快速的回拨，从而使声音更加密集。

第二节 古筝协奏曲的和声技法

中国的音乐律法有着悠久的发展历史，但往往对横向线条的发展过于注重，缺乏纵向的和声思维。近几十年来，在西洋大小调的基础上，我国的古筝作曲家也开始对民族和声进行了探索，并创作了一系列的古筝协奏曲作品。本文对民族和声的发展进行了探讨，通过对古筝协奏曲的和声技法研究，对五声性调式和声的风格特点进行了解，以此来挖掘民族音乐的深厚内涵。

一、以古筝的发展历程来挖掘其和声理念

（一）古筝发展中的和声理念

筝在我国的发展历史将近三千年之久，其出现于西周时期的秦地，因此也称为秦筝，又因年代久远而称为古筝^①。古筝由最初的五弦逐渐发展为十三弦，最后在当代定位二十一弦。古筝的定弦使用五声音阶，但也有七声音阶的演奏功能。从古筝的发展历程中可以发现其中蕴含的和声理念，为古筝的多声部作品创作和和声技法的发展提供了基础。

和声音程在多声部音乐中有着以下的特点。主要音程为五声式自然音程，密集式音程的数量较多，运用最多以及最有特色的是小三度、纯五度、纯四度和大二度。我国的多声性乐器无论是形制还是构造都很适合多音和音和五声性和声音程的演奏。古筝在双音的演奏时能够构成五音式，在进行不相邻两根空弦的演奏时，古筝构成了八度、小七度、大小六度、纯四五度、大三度音程；在进行相邻两根空弦的演奏时，古筝构成了小三度和大二度音程；在进行多音演奏时，古筝构成了“琵琶和弦”。古筝在进行刮奏和滑奏时，往往形成包含所有正音在内的多音和音。

（二）古筝协奏曲的发展

协奏曲本来是一种声乐体裁，起源于西方，十七世纪协奏曲开始成为一种器乐套曲，由几件独奏乐器和管弦乐队共同演奏。在中西方文化艺术的不断交流中协奏曲的形式传入我国，在古筝作品的创作中大量的出现协奏曲这一形式。例如占豪的作品《临安遗恨》、王建民的作品《枫桥夜泊》、李焕之的作品《汨罗江上》以及王中山的作品《云岭音画》等等，都属于古筝协奏曲的范畴。这些作品运用了更为复杂的和声技法，并取得了巨大的成功。

^① 张中学，李婉情. 浅析民族七声调式与西洋大小调的差异. 北方音乐. 2011 (06)

二、古筝协奏曲和声技法的特点分析

本文将对古筝协奏曲和声技法的四个基本特点进行分析,它们分别为和弦结构特点、调式调性特点、和声进行特点以及终止式特点。以四首经典的古筝协奏曲作为典型例子进行分析,其分别是何占豪创作的《临安遗恨》、周煌国创作的《云裳诉》、王建民创作的《枫桥夜泊》以及王中山创作的《云岭音画》。

(一) 古筝协奏曲和声技法中的和弦结构特点

和声技法在我国民族音乐中的发展历程并不长,在早期的古筝协奏曲中,其和弦形式一般为西方传统的和声中三度叠置结构,对表现民族特点和风格并不合适。改革开放以后,非三度叠置和弦开始逐渐应用于民族和声之中,体现出独特的民族特色。

1. 古筝协奏曲中的三度结构和弦

七声调式、六声调式和五声调式都属于我国的五声调式,燕乐、雅乐和清乐都属于七声调式。羽和弦与宫和弦都属于三和弦,由五声骨干音组成,具有小三度间音的其他和弦。在创作古筝协奏曲时,增加附加音、替代和省略都是处理和弦音的主要方法。特别是徵调式和声中五声音调的矛盾更加突出。例如徵调式的《云裳诉》就大量运用了偏音,以表现其哀怨之情。三度结构的和弦中一般都没有特别处理小三度间音。

(1) 在和弦中省略三音。主要出现在大型协奏曲中,为了表现场景必须使用七声音阶,从而出现一些偏音。五音位置出现偏音并不影响乐曲,然而三音位置出现偏音则难以处理,因此对三音进行省略,这一处理使和声具备民族特色。《临安遗恨》和《枫桥夜泊》中均有省略三音的情况。

(2) 以正音替代偏音。以正音替代偏音可以避免和弦显得单薄,一般以羽音和宫音替代徵和弦,以角音和徵音代替商和弦。《临安遗恨》中的第三次主题变奏就有这方面的体现。

(3) 添加附加音和弦。在三度和弦的基础上,添加一个正音来润饰和弦。一般附加的形式有四度、七度、二度和六度等等。

2. 古筝协奏曲的四度和五度结构

在古筝协奏曲中,其基础为四度和五度和声音程,既可以是单独音程又可以形成五度与四度的重叠,构成空五度,或者使用琵琶和弦。

空五度形式和弦使用最多的形式是省略三音,特别是琵琶和弦出现的相当普遍。《云裳诉》中的171和172小节都由类似的结构形式出现。

3. 古筝协奏曲的二度结构

在古筝协奏曲中,以大二度音程作为基础形成二度结构,由二度音程进行重叠,从而形成二度结构的和弦^①。《云裳诉》中,就有大二度音程在古筝声部叠置出现,成为民族音乐中的音块和音。

(二) 古筝协奏曲和声技法中的调式调性特点

在古筝协奏曲中对固定调式进行突破,从而更替调式而拓展乐曲的思路是一种常见的

^① 燕世峰,万玲,方小琴. 金秋寻梦. 小演奏家. 2013(12)

演奏模式。转调是一种对单一调式突破的方法，也是一种重要的音乐表现手法。转调和旋宫是调式发展的两种重要类型。转调和旋宫的区别在于一个在同宫系统内转调，一个在不同宫系统内转调。所谓的同宫系统，也就是以共同宫音为基础的系统，在同一个自然音列中，有五个五声调式或七声调式，分别为宫商角徵羽五个主音。

同宫系统调的关系是最近的，其次还有远关系调，也就是相差三个或三个以上调号的两个调；较远关系调，也就是相差两个调号的两个调，上大二度和下大二度的宫音差距；近关系调，也就是只相差一个调号的两个调。转调的过程中有三种调式转换情况：第一，主音与调式不相同；第二，主音相同、调式不同；第三，主音不同、调式相同。

1. 转调方式之同宫系统的转调

《临安遗恨》的208小节至249小节就出现了同宫系统的转调，同宫系统转调的调式变化并不十分明显，但起到了感情色彩转换的作用。同宫系统转调并不对调式音列和宫音进行改变，只是对调式的主音进行了改变。

2. 转调方式之近关系转调

近关系转调主要在宫音和角音上进行转换，也就是变宫为角和清角为宫。变宫为角就是将调式向下四度或上五度的角音转换，清角为宫就是将调式向上四度或者下五度的宫音进行转换。

清角为宫的转调方式在《枫桥夜泊》《临安遗恨》等乐曲中均有表现，《临安遗恨》的67小节到69小节出现了清角为宫的转调。

变宫为角的转调方式在《临安遗恨》的主题交汇处出现了，也就是96小节至97小节的部分，宫调式和角调式之间的转换，使乐曲在宏大磅礴与柔婉细腻之间找到了一种平衡，来表现从岳飞追溯身世至投入战场的情节转变。

3. 转调方式之较远关系的转调

宫角关系的变化可以作为较远关系转调的过渡。调性转换也可以直接使用后调调性的宫角音。在《枫桥夜泊》中有该转调方式的体现，在109小节出现转调，后调宫角出现了大三度。

4. 转调方式之远关系转调

该转调方式主要有直接转换和以宫角关系为过渡两种方式。由于是人工定弦方式，因此《云岭音画》中的转调方式主要是远关系转调。

（三）古筝协奏曲和声技法中的和声进行特点

和声进行由几个连续进行的和弦组成的，其基本形式就是稳定的主和弦向不稳定的和弦转变，进而再转变为稳定的主和弦。在民族和声中，和声的色彩性与功能性同样重要，甚至有时比功能性更加重要。

1. 宫调式的和声进行

与西洋大调几乎一样，宫七声清乐调式具有明亮的色彩和饱满的音质。五声正音组成了宫调式中的羽和弦与主和弦，因此与和声进行并无矛盾。例如《临安遗恨》99小节转调之后，就以和声进行的形式来巩固的新的调式。

2. 羽调式的和声进行

羽调式的和声功能完备,和声运用简单,类似于自然小调,主和弦内部并无较大的矛盾,无小三度间音。一般羽调式的和声进行主要是为了增添乐曲的感情色彩。

3. 商调式的和声进行

由于商调式的主和弦三音是偏音,因此其和声进行有一定的复杂性,和声的协调和丰满会受到三音的影响,所以在商调式进行和声时一般要处理三音。但对商调式和声进行有着重要影响的宫和弦与羽和弦都是五声音,因此商调式和声进行多为这两种形式。

4. 徵调式的和声进行

徵调式的五声音阶与三和弦具有较大的矛盾,包含大量的需要处理的间音。在四首作品中只有《云裳诉》使用到了徵调式和声,增强了和声的艺术感染力。

(四) 古筝协奏曲和声技法中的终止式特点

在每一个乐段或者乐句的结束都要用到终止式,终止式能够对乐句进行划分,对和弦进行连接。在终止式中还能够对乐曲的调性和调式进行体现,终止式甚至能够对调式进行转换^①。在比较复杂的五声性调式中,只有以乐段结束的终止式和声来进行乐段调式中心的确定,因此调式往往会影响终止式中的和声。对主音的直接支持是下方五度音和上方五度音,也就是骨干音。上五度音和下五度音都是五声正音的有羽调式、商调式和徵调式,在其和弦内虽然存在一定的间音,但只要处理得当,可以在终止式中自由的运用变格终止、复式终止和正格终止。这四首具有代表性的古筝协奏曲的终止式都能体现这一特点。

第三节 古筝演奏艺术的分析

筝是华夏民族历史悠久的弹拨乐器之一,最早出现在春秋战国的秦国,筝在唐朝时期最为盛行。

唐代诗人吴融题诗“五音六律皆生知,就中十三弦最妙”,可见筝以其优美、柔和、淡雅的音色深受人们喜爱。随着演奏技巧、演奏风格的不断改革、发展,筝已经成为了中华民族古典乐器中的瑰宝,吸引着众多古筝爱好者。而目前人们在古筝演奏中存在诸多问题,本文认为研究古筝演奏艺术对其发展具有重要意义。

一、古筝音色的影响因素分析

(一) 乐器形制选材对音色的影响

任何一件乐器的选材、制作对于其音色效果都会产生直接影响,古筝作为一种古老的弹拨类乐器,选材、制作尤为关键。

1. 古筝的选材对音色的影响

古筝的选材直接关系到其音色及音质好坏。古筝的制作材料大致分为以下几种:红

^① 李颖,刘雅雯,冯碧媛.根据筝曲《西江月》和《云庆》浅谈古筝的流派特点.教育教学论坛.2014(19)

木、梧桐木、花梨木、乌木、紫檀木或者是其他硬质木等。制作古筝面板选材时，常选用梧桐木，因为其材质松软，较容易振动，而制作古筝底板、琴首以及筝尾时则要选择硬质木，这样制作出来的琴身，音量大，共鸣效果好。

2. 义甲的选材对音色的影响

古筝轻柔、悦耳的声音是由义甲触动音弦而发出的，因此古筝义甲的选材也非常重要。义甲材料的规格、质地、表面光滑度等因素是选材时的关键，这些都对古筝音色有一定的影响。因此，古筝义甲选材及制作工艺极为讲究。

3. 音弦选材对音色的影响

制作音弦的材料有很多，不同种类的音弦发出的音色也大不相同。摊弦发出的音色较为纯朴，沉闷，音量相对较小，且不够清脆，弹奏时产生的余音较短。相比较而言，钢弦发出的音色更为清澈、明亮，音量也加大很多，弹奏时发出的余音相对较长，此类音弦多用于韵味浓厚、细腻的乐曲弹奏。不足之处为发出的余音较长，缠着部分杂音，若弹奏《战台风》一类的乐曲时，杂音较重，效果不佳。而采用金属尼龙合成弦制成的音弦，发出的音色低音更为浑厚、柔和，且高音明亮、纯净，因此多用于弹奏和声，不足之处为余音较短，不适合弹奏韵味细腻的乐曲。

（二）演奏方法对音色的影响

古筝作为古老的弹拨类乐器，演奏的技巧与方法也对音色有很大影响。筝的基本音色发出为手指弹奏在最好的触弦点上，从而使得音弦获得最佳振动状态，发出富有弹性、清晰、柔和、悦耳的音色。

1. 义甲触弦深浅变化对音色的影响

我们称甲尖到胶布三分之一处位置为基本触弦点。该触弦点发出的音色较为柔和、厚实。若弹奏时触弦较深，音弦与义甲之间的接触面积较大，发出的音色则深沉、浓厚；若弹奏时触弦较浅，则音弦与义甲之间的接触面积较小，发出的音色则更加清晰、轻盈。

2. 手指用力部位的变化

古筝在弹奏时，发力点主要集中于手指的指尖部位。因乐曲表达风格不同，演奏时则会调整手指用力部位，发出不同音色。例如，河南古筝乐曲在演奏时，音色风格多为刚健、明朗，因此手指用力时多以手指根部为主；江浙古筝乐曲弹奏风格为柔和、婉转、清脆、灵巧，因此演奏时则要将主要发力部位放在手指第一关节处，以减小触弦力度，使发出的音色柔和、灵巧。

二、古筝演奏应把握的要求

（一）古筝演奏者要掌握一定的表演能力

观众在欣赏古筝美妙的音色同时，更希望获得视觉与听觉的整体美感，因此，古筝演奏者也要掌握一定的表演能力，增强舞台视觉艺术。首先要求演奏者要具备良好的气质美。古筝演员一旦走上舞台便要进入最佳的表演状态，沉着，冷静，落落大方，坐姿端庄，切勿身姿僵硬，面无表情。其次，在演奏过程中时要保持专心、投入，面部表情及手、臂、腰身的动作都要与乐曲表现风格一致，腰身动作也随之起伏，营造一种动态和谐

的视觉美。要做到这一点，要求演奏者要掌握好气息节奏。例如在弹奏轻柔、慢速的乐曲时，气息要深，同时手、臂及腰身发出的动作也要与音乐节奏一致。身体各部位间的动作要保持协调，弹奏低音时，要将身体要前倾；弹奏滑低音弦时，身体重心则要向左移。此外，演奏者的面部表情也要与音乐本身风格表达一致，这里讲的面部神情并非戏剧表演中的大喜、大悲，而是指演奏时全身心投入音乐之中的情感自然流露，如弹奏欢快音乐时面带喜悦。

古筝演奏者将表演与演奏技巧完美的结合为一体，呈现于观众面前，使得乐曲的表现力大大增强，同时也加大了形象思维空间，观众在欣赏优美动听的乐曲的同时，也能欣赏到优秀的艺术表演，视听同现，古筝演奏的艺术效果大大增强。

（二）古筝演奏者要对作品创作背景及作者的创作意图有所了解

艺术源于生活，任何一首古筝乐曲都是通过美妙动听的旋律抒发或表达作者对生活现实的真实情感。因此，古筝演奏者演奏每一首乐曲时，首先要了解作者在创作时的历史背景，并且要认真思考作者的创作意图，领悟到乐曲本身要表达的思想境界，从而理解乐曲的真正内涵，感悟到作者的真实思想情感，只有这样才能够更好地激发演奏时的情感，并形象地展示于舞台。以弹奏《秦桑曲》为例，作者为周延甲，创作题材为李白的《春思》：“燕草如碧丝，秦桑低绿枝，当君怀归日，是妾断肠时，春风不相识，何事入罗帏？”作者还将陕西地方戏里的“眉户”声腔与“碗碗腔”音调融入创作中。我们首先从《春思》这首诗的内容来了解作者的创作意图。这首诗表达了夫人对丈夫的一往情深，期盼着丈夫能够早日归来。演奏者在演奏乐曲时要以主人公的角度去弹奏，内心激发出对亲人的深深思念，并流露出希望能够早日团圆的急切心情，启动手指的动作要急而快，从而收到“弦凝指咽声停处，别有深情一万重”的弹奏效果。

（三）掌握古筝各流派的风格韵味特点，在演奏时巧妙运用

古筝的发展历史时间长，形成了多种流派。各流派的演奏风格都与当地的音乐、文化、语言、风俗等有一定联系。不同流派的乐曲，特别是代表性乐曲，不论是乐曲题材还是旋律都有很大区别，且特点明显。即使是同一曲目也会因流派不同，演奏风格大相径庭。例如江浙一带古筝演奏风格为轻柔、委婉，而山东筝派的风格则为急、促、快。因此，演奏者要想正确演奏出各流派的风格韵味，必须要掌握其演奏特点，使乐曲韵味浓郁，美妙动听。

（四）发挥演奏技能技巧，形成独特的演奏风格

古筝演奏者除了要具备一定表演能力、了解作者创作意图、掌握各流派风格韵味外，还要熟练运用演奏技巧，演奏时做到“琴音合一、物我合一”，形成特有的演奏风格，从而增强艺术感染力。演奏者要做到这一点，就要熟练掌握并巧妙运用古筝演奏的各项技能与技巧，做到弹奏自如，能很好地控制音色、音律、弹奏力度、速度等，同时深情并茂，以饱满的情绪和熟练的弹奏技能演绎出自己的特有风格。

古筝演奏时，左手的颤音尤为关键。一般而言，左手能够巧妙完成“吟、揉、按、滑”，则古筝的表现力可获得大大提升。所以，左手的颤音演奏技巧是演奏者情感表达的关键。例如，在演奏婉转、柔和的乐曲时，左手的颤音要以小而匀的振幅，演奏出美化型风格；在演奏伤感、悲情的乐曲时，左手颤音要紧而密，演奏出凄婉型风格；在演奏愤