



中国音乐学院
CHINA CONSERVATORY
50周年
1964-2014
50th ANNIVERSARY

中国音乐学院

—— 宋 飞 / 主编

建校50周年纪念文集

音乐表演卷 下

中国青年出版社

中国音乐学院建校50周年纪念文集

音乐表演卷 (下)

主 编：宋 飞

主编助理：程雨雨

中国书店出版社

(京) 新登字083号

图书在版编目 (CIP) 数据

中国音乐学院建校50周年纪念文集. 音乐表演卷. 下/宋飞主编.

—北京: 中国青年出版社, 2014.9

ISBN 978-7-5153-2670-2

I. ①中... II. ①宋... III. ①音乐表演学-文集 IV. ①J6-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第197431号

出版发行: 中国青年出版社

社 址: 北京东四十二条21号

邮政编码: 100708

网 址: www.cyp.com.cn

责任编辑: 吴方泽 曾熠

编辑电话: (010) 57350413

营 销: 中国青年出版社 音像出版社

电 话: (010) 84031463 64010114

印 刷: 北京和谐彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 30

字 数: 600千字

版 次: 2014年9月北京第1版 2014年9月北京第1次印刷

定 价: 90.00元

本图书如有印装质量问题, 请与出版部联系调换

联系电话: (010)57350415

中国音乐学院建校50周年纪念文集

音乐表演卷 (下)

主 编：宋 飞

主编助理：程雨雨

中国音乐学院出版社

序

中国音乐学院是根据周恩来总理的指示于1964年创建的,是以中国传统音乐教育和研究为主要特色,以培养从事民族理论研究、音乐创作、音乐表演、音乐教育专门人才为主要目标的高等音乐学府。50年来,中国音乐学院云集天下有志之士,建立了一支实力雄厚并涵盖了民族音乐学、音乐史学、作曲与作曲技术理论、民族器乐、民族声乐、管弦乐、歌剧、指挥、艺术管理、音乐教育、音乐科技等诸多领域的学术队伍。在此基础上,秉承民族音乐传统,遵循艺术教育规律,为国家培养了大批民族音乐领域的大师、专家,以及国内外知名演员和优秀的音乐教育工作者。他们活跃在国内外音乐舞台和音乐教育、科研等各个领域,他们讴歌社会主义主旋律,传承民族优良传统,传播中国音乐文化,为中国音乐学院和中华民族赢得了良好的声誉,成为中国民族音乐领域的中流砥柱,中国音乐学院也因此被誉为“中国民族音乐教育的殿堂”“民族音乐家的摇篮”。

近年来,中国音乐学院在秉承传统的同时,抓住机遇、不断探索、深入改革,坚持百家争鸣、百花齐放、古为今用、洋为中用的开放式办学思想。以学科建设为龙头,不断加强学科建设,巩固传统优势学科,发展新兴交叉学科,建立多元化的音乐学术交流平台,在专业设置、师资引进、学术交流等方面,坚持广纳群贤、取长补短、相互借鉴、共同提高。由此,使学校各方面的发展都能融合社会需求,呼应世界潮流,与时俱进,求真务实,开拓创新,使民族音乐历久弥新,薪火相传。

作为我国民族音乐研究的重要基地,中国音乐学院一直注重在民族音乐研究的各个领域精心耕耘,常年不懈。以“构建中国民族音乐教育体系”为己任,为了建设具有鲜明的民族音乐教育特色的世界一流音乐学院、占据国内相关学科的领先地位、具有较高的国际知名度、建设教学研究型高等音乐学院、突出办学特色,学院将学科体系建设作为学校建设的重中之重,打造中国音乐学术高地,占据学术前沿,更新理念、面向国际、开拓创新。在加强和提高在重点学科建设层次的基础上,围绕构建中国音乐教育体系的学科建设规划,建立目标明确、特色鲜明、结构合理、内容充实的学科建设规划,形成了一套独具特色的教学和科研体系。在不断探索中国民族音乐教育的道路上不断前行,中国音乐学院成了中国民族音乐高层次人才的培养基地、中国民族音乐科研和信息的中国民族音乐对外交流和传播的窗口,在全国音乐艺术教育领域形成了自己的特色,

发挥了重要的作用。

为了更好地回顾历史,在总结办学经验和办学成果的基础上继往开来,开创更加美好的明天,中国音乐学院以建校 50 周年为契机,成立了“中国音乐学院 50 周年校庆学术委员会”,组织力量编写了这套丛书。丛书共分五卷,包含了学校建设卷、音乐学卷(上、中、下)、作曲卷(上、下)、音乐表演卷(上、下)、音乐教育卷共 9 册。在各卷的编写过程中,编者按照作者和学科领域及研究方向,收集了过去 50 年间中国音乐学院教职员工在相关领域所发表的具有代表性的重要文章,凡在中国音乐学院工作过的教师所撰写的论文,均作为了选编对象。丛书所收论文大多数由作者本人提供。对于早期离开本院的教师在本院任职期间撰写的论文,我们通过网上搜索,下载并收入丛书。当然,由于时间仓促的关系,一些遗漏在所难免,也深感遗憾。丛书中收录的理论研究成果,既有学院的老领导和老专家对不同学科领域与学校建设发展的思考,也有中青年学者在相关领域的新见解和新关注。这些学术成果在丛书中的汇聚,较为全面地反映了中国音乐学院建校 50 年来在学院及各专业学科建设方面的一些理论思考和实践,也体现出中国音乐学院在探索中国特色的民族音乐教育道路上所走过的坚实历程,这些理论成果对于中国音乐学院过去与未来的学科建设和学院发展具有至关重要的影响力。

憧憬明天,中国音乐学院将承载着 50 年厚重的学术积累和沉淀,在新的历史阶段,以学科建设为抓手,更好地发展和完善中国传统音乐艺术和教育,使中国传统音乐及教育更好地融入时代发展,为现实服务;不断创新,开拓进取,励精图治,为把学院建设成为一所在民族音乐教育和研究等方面处于国内领先、国际一流的高等音乐学府而不懈地努力。构建中国民族音乐教育体系,既是学科发展的必由之路,也是本院师生身上沉甸甸的责任。我们将与一直以来关心和支持中国民族音乐发展的同仁们共赴锦瑟国乐的盛宴,聆听民族音乐的妙响!我们坚信,中国音乐学院的新乐章将更加灿烂辉煌!

中国音乐学院院长 赵塔里木

编纂说明

1. 本卷编选、收录论文的基本原则，一是按作者，一是按学科。

2. 凡在中国音乐学院工作过的教师所撰写的论文，均可作为选录对象。目前在校任教以及在本校退休的教师，提供由其本人撰写的论文即可；曾经在我院工作过的教师，原则上应提供在我院任职期间撰写的论文。

3. 本卷收录的论文，按音乐表演不同的学科研究方向，分为声乐、器乐（包括民族器乐、管弦乐、钢琴）和指挥等学科领域。每位教师可在其学科（专业）方向提供论文1篇。收录的论文每篇的字数大致在15,000左右。因音乐表演类的论文字数差别较大，故每篇论文的字数多少，可根据总量作适度调控。

4. 本卷所收录的论文，大多数由作者本人提供。对于个别很早调离本院的教师在本院任职期间撰写的论文，我们通过网上搜索，下载并收入本卷。未搜寻到的那些曾经在本院任职的教师在任职期间撰写的论文，实属遗憾，有机会再作增补。

5. 音乐表演专业教师的成就展示，主要不是通过他们自己撰写的论文，而是通过社会评价类的文章来反映。这也是从学术角度编纂校庆纪念文集、彰显我院专业实力的一个重要方式。因此，本卷在有限范围内（包括已离退休的老音乐家和学院学术委员会成员），选录一些音乐评论文章，并尽量选用本校教师撰写的文章。

6. 本卷收录的论文，基本上是作者本人提供的、曾经发表过的电子文本，如果有误，按作者提供的修订后的文字为准。作者不作修订或无法进行修订和给予修订提示的，均按原发表文章的原件或电子文本排印。

目 录

民族器乐表演理论研究

一份珍贵的手稿	蒋风之 (3)
笛子吹奏的基本技术和技法	冯子存 (6)
古琴的改良	吴景略 (11)
谈箏的演奏技术及其革新	曹正 (14)
竹笛源流	赵松庭 (24)
三弦艺术之瑰宝	
——河南曲子“板头曲”	肖剑声 (28)
琵琶演奏理论	王范地 (36)
扬琴艺术的世纪回眸与展望	项祖华 (92)
琵琶贵在见体	刘德海 (99)
关于蒋派二胡演奏风格的特点	安如砺 (107)
试比较传统箏派的演奏特色	邱大成 (112)
关于二胡表演艺术不同演奏类型的思考	
——对二胡艺术20种演奏类型的区分与认识	宋飞 (116)
《长城随想》研究现状的“多视角”分析	曹德维 (133)
二胡教学的实践与探索	张尊连 (141)
以“歌唱性”为坐标探索二胡教学	梁聆聆 (152)
板胡艺术传承发展的时代境遇	沈城 (163)
中国竹笛在传统文化中的地位	张维良 (175)
赵松庭笛曲编创特征管窥	陈悦 (182)
反思与展望：对中国民族打击乐学科建设与发展的思考	王以东 (187)
大堂鼓与小军鼓演奏法的共性与个性	
——兼谈小军鼓单击技法	王军 (193)
扬琴改革的新起点	
——“蝶梦扬琴”的研发	李玲玲 (202)

论民族管弦乐队中扬琴音响特色之发展	熊俊杰 (208)
中国当代笙艺术多元化科学教育	
——本位、多元、统一的发展模式	李光陆 (213)
中国十七簧笙与日本笙的比较	
——探讨中国音乐的和声演变	左继承 (221)
三弦演奏中左手装饰性手法分析	赵承伟 (228)
琵琶乐曲演奏中整体与局部关系探微	杨靖 (251)
琵琶演奏艺术中的音色	杨婷婷 (267)
论箏技法的分类及其演变	邱霁 (272)
古筝演奏误区之我见	杨西 (298)

古谱整理与作品研究

《弦索备考》箏曲之古谱译释及其意义	林玲 (305)
发现之旅	
——川派琴曲《渔樵问答》打谱心得	黄梅 (320)
浪淘沙尽见“真”“实”	
——读阿炳的《大浪淘沙》	李佳 (325)
《华秋萍琵琶谱》序、跋之浅释和评析	程雨雨 (330)
传统二胡曲《汉宫秋月》音乐源流考述	柴帅 (335)
感悟扬琴佳作	
——《圈》之无极	吴璜璜 (355)

本校人物研究与评论

蒋风之先生与二胡名曲《汉宫秋月》	
——谈“蒋派”演奏风格	蒋青 (367)
琵琶铮铮六十春	
——怀念民族音乐家杨大钧老师	郑体思 (372)
怀念刘明源大师	
——兼评刘氏之演奏风格	黄安源 (379)
初探刘德海琵琶音色的把握与应用	葛咏 (385)

天 职

- 王范地先生的教学思想与教学实践 李景侠 (392)

纪念古筝大师曹正先生

- 兼论曹正先生的古筝艺术成就 王中山 (400)

感动与感怀

- 安如砺二胡艺术教学成果展演 刘文金 (404)

音韵悠悠 箏魂长流

- 纪念邱大成先生古筝音乐会听后感 傅利民 (409)

生命哲学的音乐诠释

- 宋飞二胡情景音乐会有感 修海林 (412)

传统与现代的契合

- 由张维良《南韵》和《天幻箫音》两部作品谈其艺术特色 康涛 (419)

管 弦

移步留形 西琴中奏

- 侯俊侠对低音提琴的改革及其意义 杜亚雄 (433)

中国大提琴乐曲创作与演奏的中西方对话

- 从王连三《采茶谣》谈起 赵嘉楠 (437)

- 浅谈竖琴在中国 王茜 (444)

试论中国管弦乐在当今社会的文化功能

- 兼谈中国音乐学院管弦系的教学与实践 张楠 (451)

- 低音提琴民族化的教学与演奏 李昭 (456)

民族器乐表演理论研究



一份珍贵的手稿

蒋风之

1980年12月20日，整理旧书稿时，意外地发现了刘天华先生《光明行》尾声手稿，使我回忆起先生当时创作此尾声的经过，现追记如下。

1929年我在北平大学艺术学院音乐系跟刘天华先生学习二胡和提琴。

当时他还兼任女子文理学院音乐系教授，同时又跟欧罗伯学习提琴，工作、学习十分繁忙。

这时，也正是刘天华先生从事创作和演奏活动最活跃的年代，他的创作常常是和教学活动联系在一起，一首乐曲从开始创作到最后定稿往往要在课堂教学中通过检验。

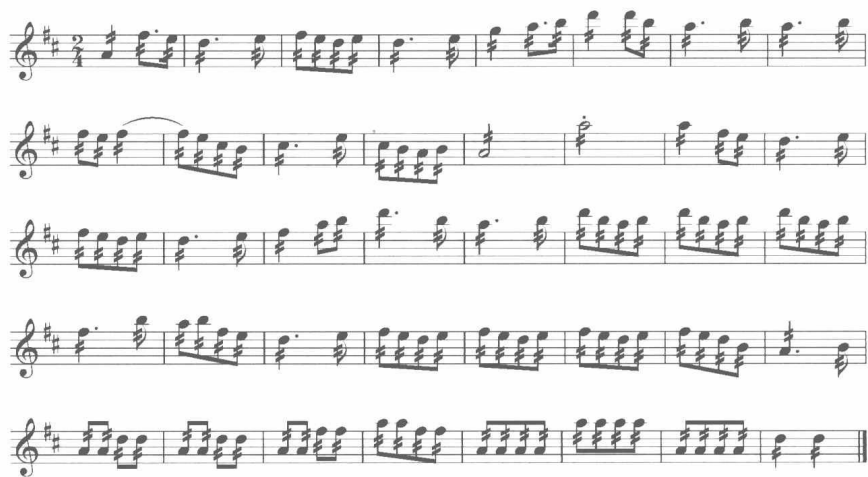
1931年春，刘天华先生开始创作《光明行》，在这之前世界著名奥地利小提琴家克莱斯勒曾来我国演出，在北平协和礼堂开独奏会，刘天华先生听了这次演奏。克莱斯勒在音乐会中演奏了他创作的《中国花鼓》，刘天华先生非常喜爱这首乐曲，他曾说《光明行》的第一主题是受到《中国花鼓》的影响。

在《光明行》中，天华先生运用了进行曲的体裁，吸收了进行曲的音调和节奏特点，使其融会于五声音阶的旋律之中，无论是引子模仿军乐队军鼓演奏的节奏、第一段模仿木管乐器演奏的主题，还是第三段模仿铜管乐器演奏的主题，都生动地反映出先生年轻时参加军乐队演奏活动对他的影响。

乐曲中运用的转调手法也是进行曲的典型转调手法，这些表现手段在整个音乐发展过程中，都表现出他向往光明、渴望幸福的心情。

天华先生在《光明行》没有定稿之前，就开始教我学这首乐曲了。前面的四段都已顺利学完。学到尾声时，他总是不满意。

一天，我刚进教室，他就把修改过的《光明行》的尾声交给我，让我试奏一遍。下面是当时第一次试奏的尾声。



我刚试奏一遍，他就若有所思地拿起了他那把把位很大、定音很高的胡琴（定EB）反复地拉了起来，他边拉边改，完全忘了是在上课。他首先把尾声35小节以后的10小节做了修改，当他觉得比较满意以后，就把它写在原来尾声的后面（见下谱）：



他写完以后，发现我在等他上课，才又回到教学中。可是没有过多久，他却又旁若无人似的修改起来。他反复地拉尾声的前十几小节，好像发现旋律里面出现了不平衡，于是在11小节后面加了两小节。接下去又在第20小节后面加了两小节，同时，把第30小节删去。然后，又两次重复32小节。3小节以后增加了一拍，因而使板眼倒置，再进行3小节以后，又加写了两小节。这样完成了尾声的第二次修改（见下谱）。



当时，先生对这一稿是比较满意的。于是再次回到教学中来。那天，他没有再做什么修改，只是教我演奏了几遍就结束了。

一个星期以后，我又去上课，没有想到天华先生又把尾声做了进一步的修改，这就是《光明行》定稿的尾声。与前一稿相比，第一个变动是23小节以后，又加了2小节，第二个变动是第34小节省略，接下去加了4小节，新的发展代替了原来38小节到41小节，45小节到47小节删去，而最后的一小节则以加重音的一拍结束全曲（见下谱）。



通过对手稿创作过程的研究，我们看到：首先，天华先生对音乐创作是极其严肃认真的，他做到了对一部作品的千锤百炼与精雕细刻。这种创作精神是很值得我们学习的。其次，天华先生的作品常常通过教学实践来检验，这种经验也是很值得学习的；再次，天华先生很重视学习，借鉴外域音乐为自己所用，他不但能把外域音乐和民族音乐融为一体，而且能使其为表现现实生活服务，这在当时是尤为难能可贵的学习榜样。

注：刘天华先生1922年到北京，1923年跟托诺夫学提琴，克莱斯勒同年在京演奏。

笛子吹奏的基本技术和技法

冯子存

竹笛是我国劳动人民普遍熟悉和喜爱的一种民族乐器。古代士大夫阶层用笛子伴奏歌唱和舞蹈，也在独立的器乐演奏中作为主要的乐器。在民间，由于群众的热爱和民间艺术家的辛勤劳动，它的演奏技巧也不断地发展着，新中国成立后民族民间艺术受到党的重视，笛子的演奏技巧更有着空前的发展。

我的笛子是在内蒙古地区的民间音乐（民间吹歌会）与戏曲音乐（二人台、咳咳腔、山西梆子等）的直接影响下学成的，所以在演奏上除了具有北方笛子的一般特点外，又自然地体现着内蒙古一带山区人民的性格和语言特征。由于我曾经长期参加过地方戏曲的伴奏，熟悉戏曲中生动细致的表情以及与语言紧密结合的要求，因此，跳跃、急促的吐音、强有力的跺音、俏皮的软跺音、双打音、各种滑音、抹音、表现柔情缠绵的揉音、增加热烈情绪富有色彩的花舌音与华丽奔放的花舌飞指颤音等特殊的吹奏技术，就都有了独特的运用。

笛子的吹奏技术基本上是唇、舌、气、指四方面的功夫，但它们并不是截然分开的，彼此有着紧密的关系和有机的联系，如软跺音、指滑音都是气与指密切合作出来的音响。现将这四方面的技术概述如下。

唇：唇部的功夫分“风门”、“口风”、“口劲”三方面：

“风门”：即上下嘴唇间气流所经过的空隙。“风门”根据需要可以任意变换大小，吹低音时风门放大，吹高音时风门缩小。

“口风”：从口腔中吹出的气息为“口风”。“口风”分缓、软和急、有力。根据乐音的高低，决定“口风”之软、硬、缓、急。一般的是吹低音时口风缓而软，吹高音时急而硬，这还需与横膈膜的上托及胸部的内压力配合，才能奏出力度适当、悠扬舒畅和欢腾跳跃的各种动人的旋律。

“口劲”：变换“风门”的大小及“口风”的缓急，需要双唇和双颊肌肉的力量来控制，这种力量叫“口劲”。“风门”大，气流缓，“口劲”需要的小。“风门”小，气流急，“口劲”就需要大。初学笛子的人常有头昏和口酸的现象，这是必经的

阶段，口酸是唇部肌肉锻炼不够的结果，能每天吹一吹，肌肉逐渐得到锻炼，就不再酸了。头昏是初学者方法不对，总是用力猛吹，呼吸急促，血液过多得集中在头部所形成的现象，总之“口风”“风门”“口劲”要保持谐调。如不考虑这些。则吹出的音乐生硬难听，民间谓之“直吹”，“风门”要在唇的正中间，不要歪着嘴吹，否则姿势难看，不容易练出“口劲”，“风门”的大小也不能运用自如。

气：即呼吸的功夫。这是吹笛最基本的问题，但常常被吹奏者忽略。有一部分初学笛子的人，只是不太实际地追求演奏脱离自己基础的快速活跃的曲子，放松吹笛的基础练习，以致吹到相当的程度气还不够用，吹奏时不到换气处随意换气，破坏了乐句的完整；或喉部肌肉紧张，发出“吭吭”的声音。气是控制声音的强、弱、长、短，美化音色及进行各种表情的基础。呼吸有胸式、横膈膜式及混合的胸腹式三种，以胸腹式为最好。因胸腹式呼吸时，肺叶除前后扩张外，还上下扩张，吸气量大大增加。吸气后将气存在肺的下部，使腹部、下胸的肌肉都膨胀起来，然后慢而力度适当地将气送出。强而大的音要用力上顶，弱而小的音要捋住气，这样才能奏出各种力度和各种雄壮和美妙的音色。千万不要用胸式呼吸，气只吸到肺部，又直接地呼出，吸气量小而不能控制强弱。再有，胸腹式呼吸吸气量很饱满充实，所以直到乐句结束时尚有余气，不能乐句将完气已用尽，勉强吹完，甚至送不到家，这样断断续续，乐句不完整，也不能婉转自如。限于篇幅在此只简单概述一下。

舌：舌的肌肉，经过不断的练习，同样会非常灵活和富有弹性，能奏出快、碎、均匀的舌花，圆润有力如珠落玉盘的单吐音，和连续的三吐音及快速的双吐音。这几种吐音也需循序渐进地、由慢而快地逐步练习。有了慢而放松的基础，才能奏出轻快、均匀、有力、浑厚的各种吐音。舌在口内的位置很重要，方法不正确则吐不清楚，吐不快，还会将口水喷出。吹吐音及舌花时，舌尖向上弯，贴在上颚肉上，不要把舌尖放在上下牙中间，或下牙后面。

指：十个指头中，支持笛身的手指位置要摆得适当。按音孔的六个手指要非常放松，每个手指都要能独立地做快速的动作，又要能几个手指配合一起吹高音，并运用特有的滑、揉、抹、打、跺等各种技巧。如手指不灵活，或心情过于紧张，则会引起手指发颤或僵硬，就不能吹出流畅快速的旋律及各种技巧，气息的控制、唇的运用，及舌的弹吐等都会受到影响。总之，吹奏时心情不要紧张，不要急于求成。

现将我的吹奏技法大致归纳分述如下：

一、跺音

跺音：多用在一二孔上（其他音孔也用）。如筒音作“2”时，“2”“3”上常常产生跺音。如《喜相逢》第一段第一小节 $\overset{1}{2} \underline{\underline{3\ 1}} \underline{\underline{5\ 3\ 2}}$ 的前一个“3”就是跺音。