

二胡演奏艺术理论系列

中国二胡

CHINESE URHEEN

回忆与怀念

"蒋派"二胡艺术特征研究

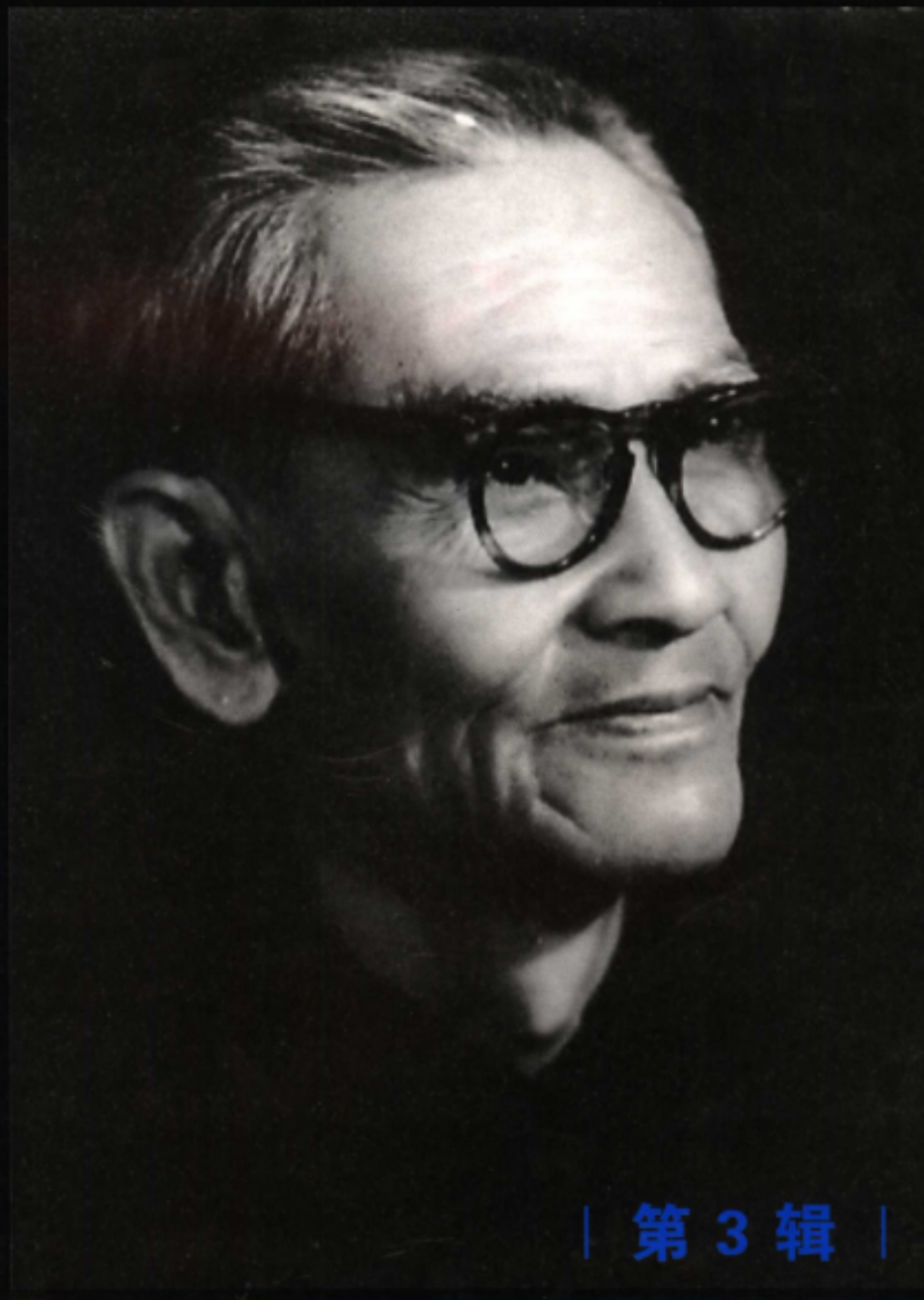
蒋风之二胡演奏艺术的
历史地位及其风格

阳光三叠

谈二胡演奏中的
音色与音色变化

二胡女将许讲德

对“马尾胡琴”一说的质疑



| 第3辑 |



中国音乐家协会二胡学会
湖南文艺出版社
主编 傅建生 副主编 杨易禾

【总 策 划】蒋巽风
【责任编辑】刘建辉
【书装设计】左 可
曾 芸



ISBN 7-5404-3722-7



9 787540 437220 >

ISBN 7-5404-3722-7
J.1108 定价: 16.00元

二胡演奏理论系列

中国二胡

CHINESE ERHEEN

第3辑



湖南文艺出版社

中国二胡

CHINESE URHEEN



△许先生在演奏中



△许讲德先生师生音乐会于2005年11月9日在北京举行。



△中间白衣演奏者为中国音协二胡学会副会长、四川音协二胡学会会长蒋才如。



△2005年11月5日，四川省音协二胡学会成立大会在川音隆重举行，著名演奏家闵惠芬、蒋巽风、许讲德、宋飞等出席大会。

中国二胡

CHINESE ERHEEN



△中外艺术家参加“中国·徐州首届国际胡琴节”合影。



△胡琴节中举行的《关惠芬二胡艺术研究文集》首发式。



△中国音协二胡学会名誉会长陈朝儒、顾问冯蕙、秘书长李滨、著名作曲家关乃忠等在国际胡琴节开幕式上。



△“中国·徐州第二国际胡琴节”筹备会议（左起：中国音协二胡学会会长蒋巽风，《中国二胡》主编傅建生，中国民管学会副会长刘文金，中国音协副主席关惠芬，徐州市人大副主任、市总工会主席兼党组书记徐崇先，市总工会办公室主任屈云海）。

中国二胡

CHINESE URHEEN



△江阴市原文化馆副馆长、作家陈复观在向参会全体代表介绍江阴市研究刘天华的概况。



△中国音协刘天华研究会名誉会长、中国音协二胡学会会长蒋巽风为演奏会司仪。



△中国音协刘天华研究会副会长，中国音乐学院教授赵志扬在主持首场学术会议。



△闵惠芬、吴玉霞二胡、琵琶演奏会，演奏刘天华全套二胡与琵琶独奏曲。

纪念二胡大师蒋风之逝世二十周年



△ 20世纪40年代的蒋先生。



△ 1979年8月，蒋先生于西宁花园招待所。



△ 蒋先生与蒋师母合影。



△ 1978年春节，蒋先生夫妇与五子两女合影。

中國二胡

CHINESE URHEEN



△与女儿蒋青教授编写《蒋风之二胡演奏艺术》。



△ 20世纪70年代末，蒋先生与学生及小辈合影（左起：项祖华、项祖英、唐毓斌、蒋风之、张韶、蒋巽风、鲁日融、王永尤）。



△ 1978年10月，蒋先生在沈阳演出（拿琴者为唐毓斌）。



△ 1980年6月，蒋先生在武汉琴台。

纪念刘天华诞辰一百一十周年系列活动



△全体参会领导、专家及代表合影。



△纪念刘天华诞辰110周年系列活动开幕式。



△中国音协副主席、中国音协刘天华研究会会长闵惠芬与江阴市委副书记何士荣为“中国音协刘天华研究会”成立揭牌。



△中国文联主席周巍峙致辞。

中国二胡 第一期

中国二胡

CHINESE URHEEN

名家素描
风雨同舟筑长城

教学研究
二胡教学艺术

艺海漫谈
二胡现在时与将来时

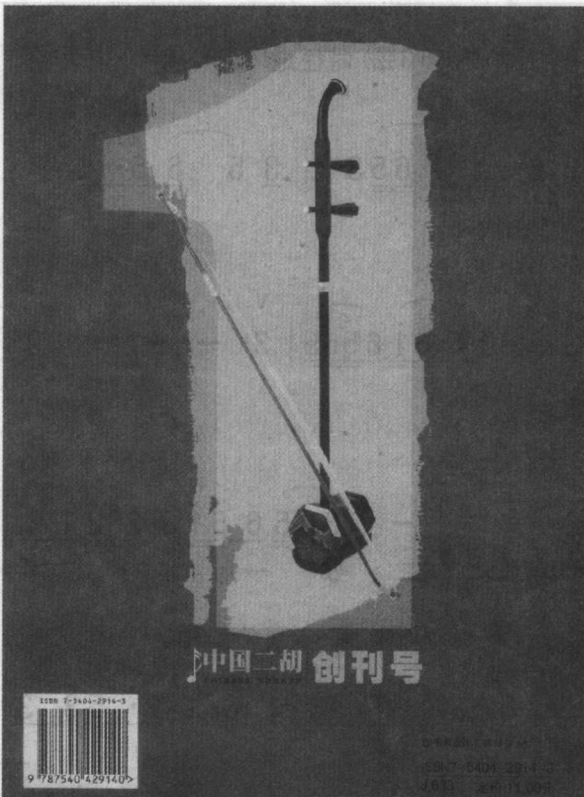
考级教室
二胡学会与二胡考级

新作选登
西口情韵

演奏艺术
刘天华二胡曲演奏艺术

创刊号

中国音乐家协会二胡学会
湖南文艺出版社



中国二胡 创刊号

1180 7-3681-2714-3

9 787340 429140

ISBN 7-368-12714-3

2013.2 湖南文艺出版社

中国二胡 CHINESE URHEEN

创刊号

CONTENTS 目录

1 中国二胡 创刊号编委会主任寄语	蒋翼风
4 中国二胡 创刊号代序	傅建生
历史回顾	
5 回顾与展望	蒋翼风
名家素描	
6 风雨同舟筑长城	闵惠芬
音乐评论	
8 尊重历史原貌, 重新评价刘天华	傅建生
演奏艺术	
19 刘天华二胡曲演奏艺术	刘长横
25 读名曲《听松》谈意境创造	杨易禾
31 二胡曲《山村变了样》的作品分析与演奏分析	王莉莉
教学研究	
40 二胡教学艺术(续编摘要)	安如防
新作赏析	
43 情感在新的技术高度上诠释	林俊卿
45 情与韵——《西口情韵》演奏心得	牛苗苗

编委会主任: 傅建生 (湖南文艺出版社社长)
主编: 傅建生
副主编: 傅建生
编辑: 傅建生
校对: 傅建生
封面设计: 傅建生
印刷: 傅建生
发行: 傅建生
地址: 傅建生
电话: 傅建生
邮编: 傅建生
定价: 11.00元

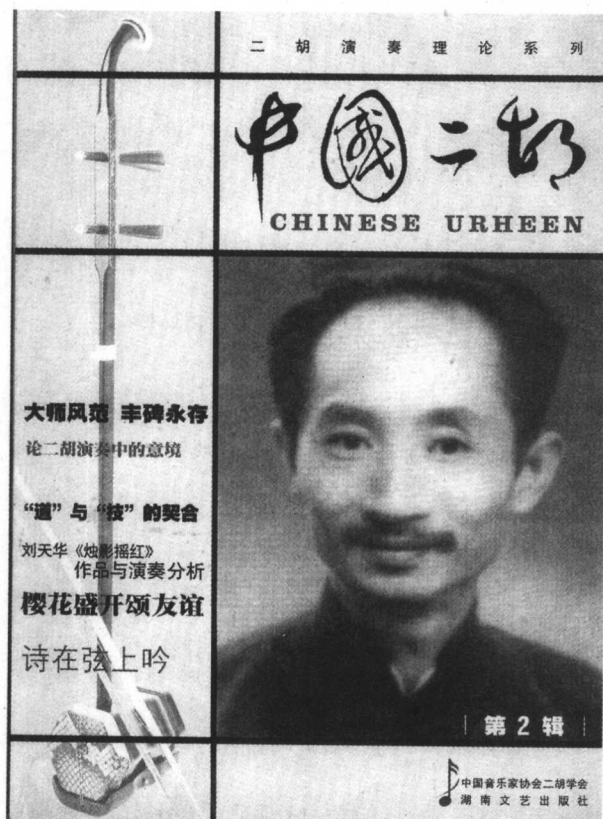
中国二胡 CHINESE URHEEN

创刊号

CONTENTS 目录

49 读《月的悲吟》	田可文
新秀特写	
56 杨威国际的二胡神童朱芸编	张晓峰、仲元
艺海漫谈	
57 团结奋进, 再创辉煌	周耀耀
58 二胡现在时与将来时	周维
考级教室	
61 二胡学会与二胡考级	余惠生
63 《河南小曲》演奏与教学体会	何楚荣
新作选登	
66 第二音乐会练习曲	周耀耀
71 西口情韵	关铭
81 月的悲吟	胡志平
乐器制作	
88 中国首协二胡学会成立二胡制作和研基地	郭莹
88 《中国二胡》征稿启事	

图书在版编目(CIP)数据
中国二胡/中国音乐家协会二胡学会、湖南文艺出版社编. —长沙: 湖南文艺出版社, 2013.2
ISBN 7-368-12714-3
I. ①中... II. ①中... III. ①二胡—教材 IV. ①J632.31-55
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第000000号



CONTENTS 目录	
第2辑	
1 布衣而为百代师	梁茂春
3 大师风范丰碑永存	冯国瑞
6 青碧红鱼薪火相传	岳峰
17 闵惠芬从艺50周年学术研讨会综述	蒋晓风
18 闵惠芬从艺50周年系列活动综述	傅建生
23 诗在弦上吟	
——谈二胡叙事曲《新桥别》的演奏艺术 闵惠芬	
27 情、气、格—闵惠芬演奏艺术印象	杨易采
31 论二胡演奏中的意境	赵寒阳
33 《新世纪 新起点》二胡学术研讨会开幕词	蒋晓风
34 二胡人文精神之我见	朱道忠
41 “道”与“技”的契合	胡志平
48 《一枝花》漫议	倪志培
52 二胡音乐创作中值得重视的几个问题	关铭
58 二胡学科建设若干问题的思考	张慧元
64 二胡专业教学的系统化研究概要	林聪
69 刘天华《烛影摇红》作品与演奏分析	余惠生
70 二胡揉弦与大筒揉弦的相互渗透	陈文明
75 帕格尼尼《D大调小提琴协奏曲》第一章	
二胡移植谱	
88 二胡独奏曲《樱花瓣》	傅建生
91 樱花盛开颂友谊	杨长安

规格：大16开 93面 定价：15.00元

二胡演奏理论系列



CHINESE ERHUEN

第3辑

图书在版编目(CIP)数据

中国二胡/中国音协二胡学会选编. —长沙: 湖南文艺出版社, 2006.5

(二胡演奏理论系列. 第3辑)

ISBN 7-5404-3722-7

I. 中… II. 中… III. ①二胡—奏法②二胡—器乐曲—音乐欣赏—中国 IV. J632.21

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第027073号

主办单位/中国音乐家协会二胡学会

出版/湖南文艺出版社

编委会主任/蒋巽风

编委会副主任/孙佳(湖南文艺出版社副社长)

主编/傅建生

副主编/杨易禾

刘建辉(湖南文艺出版社音乐音像部部长)

编辑部主任/刘建辉(兼)

编辑部副主任/史久隆

编委/(按姓氏笔划)

王宜勤 孙佳 安如励 许讲德

关铭 刘长福 朱道忠 刘建辉

陈耀星 张慧元 张尊连 杨易禾

赵寒阳 胡志平 蒋巽风 傅建生

地址/长沙市雨花区东二环一段508号

电话/0731-5983044

传真/0731-5983108

邮政编码/410014

书装设计/左可曾 芸

印刷/湖南竭诚印务有限公司

2006年6月第1版第1次印刷

开本/880×1230毫米 1/16 印张/7.25

书号/ISBN 7-5404-3722-7/J.1108

定价/16.00元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系

CONTENTS 目录

- 001 回忆与怀念 蒋巽风
- 006 “蒋派”二胡艺术特征研究 傅建生
- 013 韵味深邃 清淡古雅 杨易禾
- 017 蒋风之二胡演奏艺术的历史地位及其风格 杨光熊
- 021 论蒋派二胡艺术的继承与发展 朱万斌
- 027 纪念刘天华诞辰110周年系列活动综述 曲石
- 032 阳关三叠 闵惠芬
- 034 向民族民间音乐学习培养歌唱性的演奏能力 许讲德
- 039 谈二胡演奏中的音色与音色的变化 宋国生、宋飞
- 046 我对《二泉映月》二度创作的
认识论与方法论 王莉莉
- 057 弦韵音妙 秋江
- 062 二胡女将许讲德 周维
- 064 音乐技能课应增加文化含量 凌金玉
- 066 对“马尾胡琴”一说的质疑 唐毓斌
- 068 辛勤耕耘无私奉献 张慧元
- 070 一滴水珠看世界 小小蚂蚁见精神 刘光宇
- 072 二胡盛典 川江流韵 包德树、贾路红
- 073 让二胡唱起来 让音符跳起来 王志伟
- 076 帕格尼尼《D大调小提琴协奏曲》
第二、三乐章二胡移植谱 傅建生 移植
- 088 跳春 毛中明 编曲
- 092 蚂蚁 刘光宇 曲
- 096 黄水韵 王之辉、景建树 曲
- 104 敖包相会 史久隆 编曲

回忆与怀念

纪念蒋风之先生诞辰九十五周年

蒋巽风

一、我向父亲学二胡的经历

我 1935 年生于北京，幼时就生活在父亲的二胡声中，经常在琴声中入睡或在琴声中醒来。大约十岁时，父亲给我一把二胡让我自己拉，没有正式授课。少年的我并不聪明，学什么都学不好。如学骑自行车、游泳、滑冰……，都比同年龄伙伴学得晚、学得慢。每到期末考试前总要大病一场。躲过了期末考试，直接升班。父亲正式教我时我已十二、三岁了。我排行老二，哥哥蒋小风先学二胡后学钢琴，考上了北京艺专（中央音乐学院前身）学理论作曲专业。父亲希望我搞二胡专业，高中毕业后考音乐学校。我也稀里糊涂的认为：我这辈子就是拉二胡了。1950 年朝鲜战争爆发，全国掀起参军热潮，我的同班好友都准备报名参军。在这种形势下，我也萌生了参军念头，但我估计父亲这关可能通不过。当我吞吞吐吐的提出要求后，父亲非常爽快的同意了，我也毅然放弃了以二胡为职业的想法穿上了坦克兵军装。没想在三个月的入伍教育中，我在联欢会上拉二胡，被文工队选中，干上专业文艺工作，这一干就是近五十年，直到在部队文工团退休。坦克兵文工队驻于天津，父亲当时任天津河北师范学院音乐系主任，并在中央音乐学院兼课（中央院当时暂迁天津）。1952 年秋我从朝鲜战场回津后，开始跟父亲系统上课学琴了。1953 年我随部队再次赴朝，停战后回津紧接着向父亲学琴。第二次赴朝鲜期间，我曾回国参加志愿军曲艺训练班学了三个月的单弦、京韵大鼓的伴奏，学会了三弦和四胡。朝鲜停战后回国第一次恢复向父亲上课时，金善真先生（金沙，父亲的二胡学生，后专攻笛子，是著名笛子演奏家，教育家）在旁听课，我奏完过去学过的曲子后，父亲对金先生说：“你听出没有？巽风拉的味道变了。”金先生说：“我也有这个感觉，是什么原因呢？”父亲说：“这

是他学曲艺的关系，多了一种朴实的味道，一个人拉二胡就要多学别的东西呀！光拉二胡曲面太窄了。不但要学曲艺，还要学各种戏曲，欣赏字画，甚至看体育比赛来充实自己。”这些话几十年过去了，我依然牢记在心，并身体力行。以后我还学了京剧、评戏、花鼓戏、吕剧、婺剧等戏种并参加伴奏实践，真是受益非浅。1954 年 11 月，我的命运之路又出现弯道：我被选中去空军航校学习飞行，我只好又放弃二胡专业准备当飞行员。航校文化生活活跃，有一个业余演出队，我参加了演出队开始上台独奏。一年半后，参加沈阳空军业余文艺会演，上独奏。被沈阳空军文工团调去又搞上了专业。这段业余期间，因不断上台独奏，受到了锻炼，为以后在专业舞台上表演打下了基础。到团里不久，即派我回京向父亲学二胡，同时还学了琵琶，时间长达八个月，这是我参加文艺工作以来，第一次有一段整体时间脱产学习，这也是我业务上进步较明显的一个阶段。这时的我经历了数年专业文艺工作，有了一定的经验和修养，学琴领会的东西比过去多了。为了提高我的音乐素质，父亲让我在广播节目报上将所有音乐独奏节目都用红笔划出来，到时收听。有空时父亲和我交谈演奏的短长、风格特点。这期间我除听了不少二胡演奏外，还听了琵琶、古筝、古琴、笛子，唢呐等乐器演奏。不同的乐曲，不同的人演奏。通过评论，提高了我的欣赏水平和鉴别能力。因为有了数年的工作经历，认识到学习机会的难得，所以我极珍惜这段时间，练琴是相当刻苦的。1958 年 8 月我调空政文工团，又回到了北京，向父亲学琴更方便了，除因工作短暂离京外，基本上是每周一课。我于 1962 年 10 月结婚，第二天回家看到了关于 1963 年 5 月在上海举办二胡比赛的章程。父亲征求我参加与否的意见，我看到章程中有三首规定曲目：“病中吟”、“空山鸟语”和“二泉映月”，另有三

首限定范围的自选曲目：自选民间古典乐曲一首；自选近代或现代乐曲一首；自选现代乐曲一首。还有一首为赛前发谱未发表的新作。我回答说这三首规定曲目我学过，自选曲目也有得选择，我想试试。父亲说那就准备吧，机会难得，锻炼一下。这天是全团休假一个月的第一天。我回团后就开始有计划的练习。休假全用来练琴了。直练到楼上楼下邻居都烦了为止（当时住二层的筒子楼）。这半年的集中学琴、练琴是我演奏水平第二次大幅的提高。在父亲每周两次的指导下，乐曲的处理较为细致，尤其是“赶集”这首新创作的乐曲，当时已有人录了唱片，但父亲教我时完全没有模仿唱片，而是另辟蹊路，比赛时“赶集”还获得了新作品演奏优秀奖。在准备比赛时，买了一个电唱机用去了我约四个月的工资，我反复听华彦钧演奏的“二泉映月”，发现乐曲第一句 $0 \cdot \underline{6\ 5\ 6\ 4\ 3\ 2} -$ 的 $\underline{4\ 3}$ 间有一个装饰音， $0 \cdot \underline{6\ 5\ 6\ 4\ 3\ 2} -$ 我如获至宝奏给父亲听，听后父亲非常高兴，说学东西就是要学得细，这个装饰音也值四个月工资。这一阶段的学琴，使我认识到演奏者二度创作的必要，和具有与众不同风格的重要。

文革中，父亲被打成反动学术权威去农场劳动，我也和全团一起到农村“接受贫下中农再教育”，约在1970年父亲摘掉反动权威帽子，我也从农村回来。二胡——这个被江青贬为“音域窄，声音刺耳，弓子没有解放”的乐器，已很少有人演奏和学它了。但爸爸仍对二胡的未来充满信心，并恢复对我的授课。1972年我参加全军会演，演奏了“山丹丹开花红艳艳”和“不忘阶级苦”这两首新作就是在父亲指导下准备的。后“山丹丹开花红艳艳”被评为优秀作品并由音乐出版社出版。“文革”结束后，父亲在为恢复“中国音乐学院”奔走的同时，开始了演奏、讲学、教课和录音等活动。曾先后赴武汉、南昌、西宁、西安、沈阳、南京等地讲学、演出。并在妹妹蒋青的协助下对一生的二胡演奏艺术进行总结。这个“蒋风之二胡演奏艺术”于1989年出版，可惜的是父亲已离世三年看不到这本书了。此时，我又恢复了每周一课的老规矩。直至父亲1985年秋生病不能教课为止。想起来我时断时续的向父亲学琴四十余年，是多么短暂而又漫长的经历啊！

父亲给我上课总是先听我回课，每次听过后父亲都会说“不错”或“很好”，然后才指出问题并拉琴示范，印象中从未因回课不好而发火或挖苦，但要求又是严格的，一点小问题也绝不放过。对我如此，对其他学生也如此，让学生对自己充满信心，又知道自己的问题所在，努力去改正。这种教学方法对我影响很大，数十年来我教学生都是遵循了这一原则而起到了较好效果。父亲曾不止一次对我说，学琴像学字画，先临摹像了，再求变。我们兄妹四人都从事二胡演奏事业，没有任何一曲两个人奏得完全一样，蒋青演奏细微、静风演奏激情，伟风演奏沉稳，我演奏朴实。每个人性格不同、经历不同、生活、工作环境不同，审美情趣不同，我觉得这正是父亲所希望的。

二、浅谈蒋风之先生二胡演奏的艺术处理

我父亲从事二胡事业五十多年，在演奏、教学、理论、乐改等方面都有所建树。做为一个著名二胡演奏家，他独特的演奏风格举世公认，在当前，具有鲜明演奏风格的演奏者不多见的情况下，探讨一下父亲的演奏经验，会起到一些启迪作用。

父亲一贯重视演奏者的再创造，认为曲作者进行第一创造，演奏者进行第二创造，演奏者把对乐曲的理解，用演奏解释给听众。为此，他主张搞演奏的生活阅历要丰富，接触面要广，这样才有可能深刻地理解乐曲的内容，并准确地表达出来。他作为一个演奏者，进行的再创造主要是对乐曲所做的艺术处理，我领会到有以下几点：

1. 从乐曲内容出发，准确表达乐曲特定情绪。

“汉宫秋月”这首曲子，原是“瀛州古调”中的一首琵琶曲，刘天华先生根据广东音乐的演奏唱片记谱而移植为二胡曲，这首乐曲过去的一些演奏家是如何演奏的，还可以从现存音响资料中了解到。我父亲在演奏这首乐曲时所做的艺术处理。是十分重要的再创造。他在表达乐曲美的基础上，从乐曲具体内容出发，创造性地运用了提弓，顿弓，压揉，虚按等特殊手法，把古代宫中妇女那种哀怨、伤感、无助、

无望的心情表现得淋漓尽致。“怨而不躁，哀而不怒”这深刻内在的幽怨，正是乐曲所特有的，我们仿佛在演奏中听到了阵阵叹息和抽泣声。

在向父亲学习“汉宫秋月”时，他特别要求掌握好演奏的分寸，对于那些用提弓，虚按等技巧来表达的感情要做到不温不过恰到好处。这个火候很难掌握。（我听过一些父亲的学生演奏这个曲子所以不理想，就是因为这个火候没掌握好）。这种根据乐曲特定内容而产生的含蓄美。正是“汉宫秋月”的灵魂。

“二泉映月”父亲曾用了十年功夫来琢磨，掌握了曲子的情绪和风格，又揉进自己的理解与特点。他演奏这首曲子，描绘一个生活在社会底层的民间艺人，借景抒情，把对社会的不满，愤慨，悲伤，反抗的情绪表达出来，我认为父亲主要抓住朴实和粗犷的特点，与我们听到的一些主要突出乐曲的美和流畅的弦乐合奏及二胡演奏相比，父亲的演奏要深刻多了，细致多了，更符合曲作者的创作本意。“汉宫秋月”和“二泉映月”标题都是月，都是借景抒情，但父亲把握这两个曲子的不同，分别塑造了不同的音乐形象。

2. 追求“神似”做到“形神兼备”

记得在五十年代《人民音乐》曾登过一篇短文式叫读者来信，对父亲演奏的“良宵”没有完全按谱子演奏提出异议，认为应忠实于原谱。在下一期又发表了作者的声明，说这篇来信是很久以前写的。现在自己也有不同看法了云云。这里我想谈谈父亲在对乐曲进行再创造时，是如何处理所谓“忠实于原谱”的。

1985年，我随父亲应邀去江西讲学，江西音协安排我们参观“八大山人纪念馆”，当看到八大山人画的鹰时，解说员说“请看鹰的眼睛，本来鹰眼是圆的，但这个鹰眼画作了平行四边形，虽然失真了，但却表达出了凶猛神气”，我父亲当即对我说：“我多年来追求的就是这个呀”。他追求的就是“神似”。

父亲在演奏“空山鸟语”时，将第一段 $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{3} \underline{5}$ 时，处理成由慢到快的 $\dot{2} \dot{0} \dot{2} \dot{0} \dot{5} \dot{0} \dot{5} \dot{0} \dot{1} \dot{1} \dot{0} \dot{1} \dot{0}$ 把十六分音符处理为装饰音，与原谱不同了，但突出了鸟鸣的形象，更准确更符合曲作者的

本意地解释了乐曲，多年来这个处理被演奏者仿效。再如表现鸟鸣的第二段，开始有一段 1、5 的上下滑音（原谱标为绰、注）然后移到外弦，父亲在每个滑音后面加上一个空弦音，使之演奏加快了一倍，演奏起来方便，活泼，父亲说这比原谱更像鸟鸣，同样，这个处理也被不少演奏者采纳。父亲在“二胡演奏艺术”一书中例举了“空山鸟语”的这些改动后写道：“这些改动均得到刘先生的肯定，刘先生在教学过程中对学生所进行各种艺术上的尝试是支持和赞赏的，这一治学精神对我有很大的教益和启示，所以自那时起，我在学习与演奏乐曲时以及在多年的教学中便遵循这一原则——忠于原谱又不拘于原谱，追求“神似”但不单纯“形似”，以求更好地表达作品的内涵。

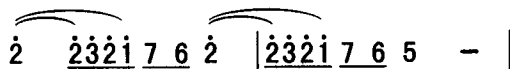
这里特别要提出的是民族音乐家刘天华先生，他是一位著名的作曲家，同时也是一位杰出的演奏家，我们从刘先生录制的唱片中可以发现，做为一位杰出的演奏家，他的演奏并没有停留在原谱上，而是又进行了再创造，下面我举一例：“病中吟”中的 $1 - - \dot{1} | \underline{7 \cdot 6} \underline{5 \cdot 6} \underline{1 \cdot 2}$ 或 $1 - - 5 | \underline{7 \cdot 6} |$ 刘先生也有数处未完全照原谱而做了改动。

3. 避免雷同、寻求变化

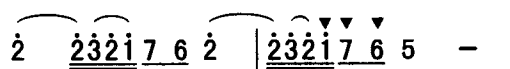
在把握住乐曲基本情绪的基础上，避免雷同，寻求变化是父亲处理乐曲的一大特点。他曾说：演奏者要比听的人水平高，总让听的人出于意料之外，说这么拉真好，这是怎么拉的？不能让人家抓住你的演奏规律，在前面等着你，说“又来了”，他举“病中吟”为例 $\underline{3 \cdot 2} \underline{1 \cdot 2} \underline{1 \cdot 3} | \underline{5 \cdot 6} \underline{1 \cdot 6} \underline{5 \cdot 1} \underline{6 \cdot 2} | \underline{3 \cdot 4} \underline{3 \cdot 6} \underline{1 \cdot 2} \underline{1 \cdot 7} | \underline{6 \cdot 1}$ 很容易奏成规律的习惯重音，父亲对这段改变了方法和音的强弱、长短，让听的人抓不住，觉得变化多端，感情细腻而丰富。再如“空山鸟语”第三段 $15 | 65 | 35 | 25 | \dot{1} \dot{1} | \dot{1} 5 | \dot{1} \dot{1} | \dot{1} 1 |$ 这类的音型很像四声杜鹃的叫声（北京的俗称“光棍好苦”现已很少听到）父亲演奏时突出这个音型（即旋律骨干音）而对称托音“ $65 | 35 | 25 | 65$ ”“ $65 | 35$ ”，“ $35 | 65$ ”等则弱奏，但在反复来回奏第二遍时，奏到“ $\dot{3} \dot{3} | \dot{3} 5$ ”这个旋律骨干音时，突然弱奏，处理出于意料之外，打

破了原来一直强奏的规律，听起来格外新鲜。
按父亲的话说，这段要奏得“神出鬼没”。

又比如“月夜”中有这么一句：



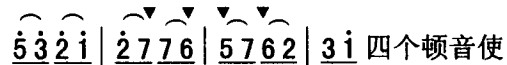
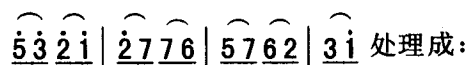
奏成：



可以看出经过了演奏的变化及加顿音等手法处理后，两个相同的音型产生了情绪上的变化前者亲切、流畅，后者轻快、跳荡。

再如“悲歌”中有一处接连出现两个6 2
父亲在第二个6 2̣ 奏 6̣3̣ | 2̣·，6 加上尾滑音，使表达的感情更加丰富而伤感。

又如“良宵”中有一句大家熟知的处理：



情绪一下活泼起来，但这四个顿音又不一样，前两个在后半拍，后两个在前半拍，处理得非常巧妙。

再如“空山鸟语”的引子，这是一段描绘空谷回声的乐段，同样的音型很容易奏成相同的样子，但父亲把它处理的多种多样，有的长，有的短，有的轻，有的重，有的加提把滑音，有的奏成渐强，避免了雷同，又能引人入胜。

4. 重视乐段的衔接部分

父亲非常重视乐段的衔接部分，他说这是曲子“承上启下”部分，要下功夫处理好。不要輕易放过，我学习时也在这部分花了不少功夫。

下面以“病中吟”四个段落中的三个衔接部分为例：

从第一段慢板转第二段快板，把第一段最后一小段的1 - - 2 奏成 1 - 2 - 使之有充分的转换快板的酝酿过程。快板的5 5 6 1̣5 6 1̣1̣把5 5奏成由慢到快。6 1̣5 6 1̣1̣才进入正常速度，这样处理衔接得十分自然，再往下快板结束时 5̣6 1̣7 6̣· 7̣6 5̣6 5̣6 把最后一拍的5̣6 奏得很慢并加上附点音符 5̣· 6̣ 后面第三段的

6̣· 1̣ 3 5 3 5 6̣· 1̣ 奏成 6̣· 1̣ 305305 6̣· 1̣

这段最后一句 1̣· 2̣ 35 1̣· 2̣ 把 2̣ 突然奏快立即接尾声 1̣ 1̣ 6532 3，快速演奏到全曲结束，使之一气呵成，每个乐段的衔接部分都是下了功夫经过推敲而处理的。与平淡照谱宣科的接过去，效果要好得多。

再如“空山鸟语”引子接第一段，原谱第一段标明是快板（♩ = 126）父亲演奏时把引子最后一小节 5 奏得比上面速度慢些。下面的 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3 5 3 5 奏成由慢到快。

1̣ 2̣ 0 2̣ 0 5̣ 0 5̣ 0 1̣ 1̣ 1̣ 0 1̣ 0 3 5 然后进行节奏 3 5 2 3 5 1̣ 6 5 3 2 1 2，这个先慢后快，先抑后扬的处理把听众逐渐带入意境之中。第二段后面 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7 5 | 6 7 5 | 2 3 5 | 3 4 5 | 5 6 5 | 5 6 5 | 1̣

父亲教学时强调这是一上一下往返的两个音型 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7 5 是一个大注，后面的是一个大绰，最后的1̣不奏一拍而奏半拍，（这段是散板）

紧接，1̣5 | 6̣5 | 3̣5 | 2̣5 用一弓演奏，力度是弱弓毛用得极少，大约二寸的样子，父亲说弓子一用长神气就“懈”了，为了强调精气神，说这句除第一个1̣其他的音听不见也没关系，表示一定要弱，但反复回来时又把 1̣ 5 | 6̣ 5 | 3̣ 5 | 2̣ 5 奏成分弓了。因为这时已不与上段衔接，又是另一种情绪了。

5. 处理乐曲讲究韵味，顿挫与气口

父亲演奏极重视韵味，尤其善于演奏感情细腻，内在含蓄的曲子，这些对别人来说很难处理的曲子，经过父亲反复琢磨，深入挖掘，奏起来得心应手，韵味十足，我幼时常看见父亲在棉花胡同口七号的北屋一个人来回踱步，嘴里哼着曲子。当时不知是干什么，长大学琴后，父亲多次说过，拉二胡就是用二胡说话，用二胡唱歌，看谁用二胡说得生动、唱得好听，唱得有味。在 50 年代。一次电台播放黑人歌王罗伯逊的歌。父亲说罗伯逊唱歌和说话一样，有时真分不清是唱还是说，他很推崇。我认为父亲把演奏二胡做为唱和说的延续。他从低声吟唱中挖掘韵味。同时把说话的顿挫与气口也用二胡表达出来。我听到不少同行在谈论父亲演奏时，把他的演奏与戏曲联系起来。这不是偶

然的，父亲一生喜爱中国戏曲艺术，在京剧中尤其偏爱程派戏。他认为程派唱腔细腻、委婉、深沉、耐人寻味，不同于其他流派。戏曲唱腔注重韵味，强调以情代声。由于中国语言有四声，戏曲按字行腔，所以听起来顿挫分明，语气明显。父亲因为喜爱戏曲，对于演奏又有着“说”“唱”乐器的指导思想，所以他演奏的曲子委婉动听，顿挫、气口分明，在艺术特色与美学观点上与戏曲艺术有着很多相似之处。

6. 多变的弓法与多变的揉弦

父亲对弓法在演奏中的作用非常看重，他曾说左手与右手技术相比，看来像是左手难，因为左手的技巧多。其实不然，难的还是右手，二胡表现力弓子起了非常重要的作用。多数人都都是右手好使，所以用好使的右手来运弓是有道理的。父亲重视弓法，在处理乐曲时，弓法从来是根据乐曲需要变，在翻看我学习过的乐谱时可以看出，越是父亲下功夫多的曲子弓法变化就越多。“病中吟”原谱的弓法是规整的。除一个音奏一拍以上或是相同的两个音相邻非奏成两个不可外，其余的几乎全是一拍一弓。慢板快板都是如此。父亲在演奏中，根据他对乐曲的处理，对弓法做了较大的变动，使之更符合深刻，细致的感情需要。如第

一段的：5 i 6 i 65 3 4 3·432 1 奏成：5 i
6 i 65 34 3·432 1 弓法变化多了，感情表达更为丰富。

在左手的技法上，父亲对揉弦给予更多的关注。早在 20 年代末父亲就借鉴小提琴的揉弦方法运用在二胡上，经过几十年的历史考验，现在早已广泛被二胡演奏者运用。但在早期这一种揉弦方法曾被一些人非议。认为二胡是民间乐器，不同于小提琴，这种揉弦方法太洋，不是民间传统的方法，不适于演奏二胡。

建国后，父亲又将揉弦方法在理论上进行总结。提出揉弦的五个步骤，这在《二胡演奏艺术》一书中有详细论述。在乐曲中运用揉弦，做为左手的重要表现手段，他反对任何曲子都一揉到底，说要根据乐曲情绪来变化，一这样才能更好地表达乐曲要表现的内容和情绪。若只用一种幅度、力度、速度去揉弦，那么或成

为大而重的揉弦，或成为小而轻的揉弦，脱离了乐曲的内容要求的揉弦将是单调的无生气的技术而已，丝毫不能为人所动。

在演奏中，他根据乐曲需要处理揉弦。有的揉得快而密，有的揉得慢而疏，有的后揉，有的先揉后不揉，千变万化，使揉弦成为表达乐曲感情的重要组成部分。

父亲对乐曲的艺术处理。我简单归纳为以上六个方面。这只是我感触比较深的几种，不可能全面，还有待于搞理论，教学、演奏的专家做更进一步的研究。

仅以此文纪念我父亲蒋风之先生九十五周年诞辰。



著名国画大师蒋兆和
为蒋风之先生画像