中国音乐学院

硕士学位论文

韩庭贵古筝艺术研究

姓名：付荣

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：朱卓建

20070610

中国古筝网
www.guzheng.cn

摘　要

山东筝派是我国主要筝派之一，有着悠久的历史文化传统。但在当今理论界对他的活态文化即人的研究却少之又少。由于时代和社会的变迁，当代山东派筝家有赵玉斋、高自成和韩庭贵等，三人中赵玉斋已于1999年过世，高自成已年近九十岁高龄，韩庭贵是最年轻的一位，今年也已七十八岁，对他们的研究已是刻不容缓。尤其对于韩庭贵这位在山东土生土长，并且在山东本土艺术院校任教、被人称为是山东筝活态文献的山东筝派传人，对他的研究更为紧迫。本文前半部分以韩庭贵的作品《鲁筝曲集》为线，分别讲述了筝曲的收集、来源、板式、改编及创作；后半部分对韩庭贵的演奏特点及社会活动进行了详尽的阐述。研究韩庭贵的艺术道路与成就，对山东筝派的发展与传承，乃至整个筝乐艺术的发展都是极具意义的。希望本文能抛砖引玉，让更多的人来关注传统筝乐艺术，让具有悠久历史的筝乐艺术得到更大的发展。

关键词：

韩庭贵　山东筝派　筝

中国古筝网
www.guzheng.cn

Abstract

Shandong Zheng faction has age-old historical irigin, is one of five main schools having effect most over the whole nation. Nevertheless, there is hardly any research about live culture of Shandong Zheng, namely research of human to be done in academe nowadays. With the development of the times and society, there are three descendants of Shandong Zheng in the present age, they are Zhao Yuzhai, Gao Zicheng, and Han Tinggui. There into, Zhao Yuzhai had went aloft in 1999, Gao Zicheng has already nearly 90 years old until now, Han Tinggui is the youngest one , who is also already 78 years old, therefore, there is no time to delay the study of them. Especially, it is pressing to do the study of Han Tinggui, who is indigenous to Shandong, teaching in arts institutes of Shandong, and is passed for descendant of live literatures of Shandong Zheng. The half of front in this paper are mainly focus on his production by the name of 《Luzheng album》, discussing the collection, the origin, the type of meters, the adaptation, and the indictment; the half of last of this paper expatiate the performance characteristic of Han Tinggui. This paper is significant for the development and inheritor of Shandong Zheng as well as the whole Zheng arts, based on the individual research of Han Tinggui. I hope there will be added people to pay attention to traditional Zheng art of China, also turning up a better developmental platform for excellent traditional art in the period of rapid development of economic, will remain floweriness in future as today.

中国古筝网
www.guzheng.cn

Key Words: Han Tinggui Shandong zheng faction Zheng

绪 论

第一节 研究韩庭贵古筝艺术的起因

筝是我国古老的弹拨乐器之一，因为历史悠久，又被叫做古筝。古老的筝乐在各地不同的地理、自然、语言、习惯及其他民间音乐、艺术等因素的作用下，形成了极富地域性的文化特色，最终形成了中华筝乐流派纷呈、风格多样的局面。较有影响力的筝派有山东筝、河南筝、客家筝、潮州筝与浙江筝。

筝演奏在山东有着久远的历史传统，汉魏时期，曹植任鄄城（今菏泽地区鄄城县）王时，曾写有“弹筝奋逸响，新声妙如神”的诗句[1]。南朝宋时无神论思想家、律学家何承天精通音律，“东海郯（今山东郯城）人。他善于弹筝，宋文帝刘义隆曾赐给他白银装饰的筝一面”[2]。在描写以北宋时期山东水泊梁山农民英雄生活为题材的古典名著《水浒传》的第七十一回中，有这样的描述：“堂前两边筛锣击鼓大吹大擂，马麟品箫，乐和唱曲，燕青弹筝，各取其乐”。在《聊斋志异》中也有多处提及筝的演奏。到了近代，清末民初时期，出现了以黎邦荣为首的山东派筝家，山东派由此而逐步成为了影响全国的一大筝派。发展到当今，比较著名的山东派筝家有赵玉斋、高自成和韩庭贵等。山东筝在悠久的历史长河中发展成为一个具有自己独特风格的古筝流派，拥有着自己独特的优秀作品、技法及代表筝家。但在现今社会，筝乐不断发展的同时，对山东筝乐的理论研究却少之又少。当代较为著名的山东筝家有赵玉斋、高自成和韩庭贵等，对他们的研究却更是稀少。三人中赵玉斋已于1999年过世，高自成已年近九十岁高龄，韩庭贵是最年轻的一位，今年也已七十八岁，尤其对于韩庭贵这位在山东土生土长，并且在山东本土艺术院校任教、并被人称为是山东筝活态文献的山东筝派传人，在学术界对他的研究却几乎没有。出于对发扬、传承山东筝的目的，对韩庭贵的研究是很有必要的。

第二节 研究韩庭贵古筝艺术，对了解、发展山东派古筝艺术的意义

一 研究的必要性

老一辈古筝演奏家的古筝演奏艺术是中华民族文化艺术的瑰宝，有待进一步挖掘和继承。韩庭贵及老一辈古筝艺术家的艺术实践经验非常丰富，不仅有精湛而娴熟的表演技巧，许多人有着较深厚的传统文化底蕴和对本地区风格的独到理解。由于历史上传统音乐在传承上的特殊性，各派艺人在一代一代的传承中通过经验的积累，形成了各家各派的独特风格。在传统筝乐的教学中口传心授是主要的教学方式，曲谱大部分则采用工尺谱、二四谱等传统记谱

[1] 《中国器乐集成 山东卷》1515页。
[2] 《中国古代音乐史简述》刘再生著 1989年版 164页

方法，其指法也由各流派（甚至个人）确定，往往同一首乐曲在弹法上、运指上各有不同。在弹奏的曲目上，各地区都有自己本地流行的民间乐曲，这些乐曲往往来自各地的地方戏曲、曲艺、民歌、民间乐曲，有少数是艺人们编创的乐曲，这些都是中华民族的精神财富。如果不及时抢救就有绝传的危险。老一代的古筝演奏家，现在大都到了耄耋之年，部分已经过世。按韩庭贵的话说："我一走了，好多东西都会失传了。"所以对老一辈艺术家演奏技巧和艺术经验，以及对他们的个人的挖掘整理进行全面的研究，抢救、保护和传承民间艺术是一项紧迫的研究课题。

二 只有继承才能发展

古筝是一门古老的乐器，强调历史更强调传承。只有在充分继承的基础上，求发展，才是实现高水平、高层次筝乐艺术的必然途径。韩庭贵的古筝艺术发展道路给我们很大的启示，他的作品代表了对山东派古筝艺术的深刻理解和传承。特别是老一辈的古筝演奏技术和传统曲目，是一批珍贵的遗产，是对有两千多年历史的古筝艺术的总结。我们只有认真地继承老一辈的艺术，才能更好地创新。现代的古筝艺术，并不是无源之水、无本之木。只有在充分的继承上，更好地尊重传统的古筝艺术，才能够实现古筝艺术的更大发展。特别是传统筝曲，无论在创作技法，还是在演奏技法上，都是我国多年来形成的规范的技法，也是古筝艺术的精华。特别是山东筝曲的老八板，它有严格的起、承、转、合的规定和板式结构。传统的筝曲艺术，是一代一代古筝艺人的实践积累和经验总结，所以只有继承才能发展。

研究韩庭贵古筝演奏艺术，有利于全面了解山东派古筝演奏艺术的精髓，有利于更系统的了解和掌握山东传统筝曲的结构特点，更有利于进一步推动和发展山东派古筝艺术。

中国古筝网 www.guzheng.com

第一章 学筝之路及师承关系

第一节 学筝之路

韩庭贵1929年12月27日，出生于山东省菏泽市郓城县丁里长乡侣垓村，韩家在当地是古筝世家，到了他的父辈时，父亲与两位叔叔都会弹筝，其父韩绍龄最为出色，在当地小有名气，他组织了一个韩家乐班，主要以唱山东琴书为主，在乐班里除了韩家人还有几位外姓学古筝的,但大都是韩绍龄的学生。韩庭贵 13 岁上初中时跟其父亲韩绍龄学习古筝。1946年，韩庭贵又拜古筝大师张为昭为师修习古筝。早先民间器乐的传授方式大多为口传心授，手把手，口对口，一字字的背唱，一句句的弹记。少年时期的韩庭贵因在家中为长子，很早就担负起家庭的繁重劳动。但他喜筝、爱筝，很快掌握了古筝的演奏基本功。韩庭贵谦虚诚实，使他在学古筝的征途中得到了更多人的帮助。到1949年，当他20岁的时候，经人介绍认识了丝弦大王，有“天下第一弦”之称的王殿玉，学习古筝、播琴以及其他乐器。王殿玉对弟子要求非常严格，提倡“冬练三九、夏练三伏”，要求弟子们练琴每天必须8小时以上。韩庭贵白天下地干活，晚上才能练琴，经常练到深夜。当时韩庭贵家离师傅家较远，但只要是定的学琴时间，从来都是风雨无阻、按时赶到。俗话说“严师出高徒”在这样的环境里他练就了一手扎实过硬的基本功，提高了筝的演奏技术，为日后在古筝艺术上取得的成就打下了坚实的基础。

中国古筝网 www.guzheng.cn

随着韩庭贵古筝演奏技术的不断提高，在当地知名度越来越大，请他和他的韩家班社演出的机会也就越来越多。先是一些农村的红白喜事、节日庆典，后来发展到乡里、县里的文艺演出。在演出过程中，韩庭贵的筝艺不断得到升华。到1950年他被调到菏泽地区当时的全国模范示范村——荷海村，负责对全国各地前来参观的各级领导进行宣传演出。1956年，韩庭贵被调到菏泽戏曲学校，当上了一名古筝教师，开始了他的古筝教学生涯。当时的戏校约有700多名学生，主要是学习各种地方戏曲与民间器乐。在韩庭贵到来之前，学校没有古筝专业，他是该校古筝专业的开创者。古筝专业开设初期只有四、五名学生，都是一些成年人，上课为一对一的方式进行。韩庭贵在菏泽戏曲学校工作了十一年后，于1967年加入了菏泽地区豫剧团，专为豫剧和两夹弦[1]伴奏。1977年，他被调到当时的山东艺术学校（即现在的山东艺术学院）担任古筝教师，于九十年代初被评为副教授。

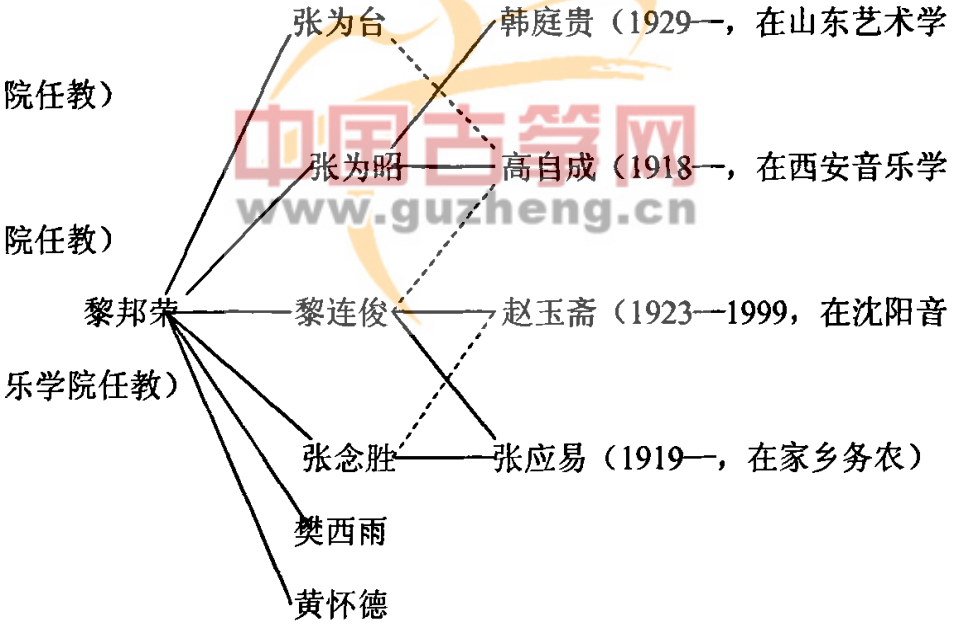
在上世纪80年代初，古筝大师曹正在各地发掘古筝人才，来到山东艺术学校，听了韩庭贵的古筝演奏后，深深的被他那娴熟而优美的琴声所折服，当即挥毫写下了“敬业乐群”四个大字赠于韩庭贵，提出了让韩庭贵到中央音乐学院教学的想法，并给当时山东省省长梁步庭写了信，要求把他调入北京。梁步庭省长接信后，亲自到山东艺术学校听了韩庭贵的演

[1]繁衍生长于菏泽、定陶、巨野、鄄城、单县、东明一带的地方戏。因为它的伴奏的主奏乐器四胡是每两根弦夹着一股马尾拉奏，因而群众称它“两夹弦”或“五大音”

奏，很受感动，并把他挽留了下来。韩庭贵为了更好的在家乡传播山东派古筝，毅然的放弃了进京的机会，把一生献给了山东的古筝事业。

第二节 师承关系

要想研究韩庭贵的师承关系就必然涉及到山东筝派的师承关系，关于山东筝派的师承关系曾经有几种说法，而据韩庭贵所诉：鲁西南菏泽地区近代弹筝的祖师是一位道人，此人在乾隆年间曾任宫廷乐师。他将筝艺传给了河北石家庄一位人称“北王楼”的人。“北王楼”又将筝艺传给了他的外甥黎邦荣[1]。黎邦荣把筝艺带回家乡，传给了张为台、张为昭、黎连俊、张念胜、樊西雨、黄怀德等人。他们都为山东筝的传播做出了贡献，并在家乡一带享有盛名。以上所列黎邦荣的学生都已辞世。黎邦荣之后的第三代即张为昭、黎连俊的学生，便是现在山东筝教育家、演奏家韩庭贵、高自成、赵玉斋、张应易等，韩庭贵师承于张为昭。他们的师承关系，据成公亮撰写的《山东派古筝艺术》[2]所阐述的山东筝师承关系（主要指菏泽地区师承关系）如下：（其中除张应易为鄄城张堌堆村人外，其余均为鄄城县农村籍贯），实线表示主要师承关系，虚线其次：



中国古筝网 www.guzheng.cn

从图中可以看出，韩庭贵师承于张为昭，而张为昭师承与黎邦荣。韩庭贵与赵玉斋、高自成、张应易同出一派，是山东筝派的真正传人。

[1] 黎邦荣是清末民初的文人，鄄城县黎同庄人，以教书为生，黎邦荣擅长于古筝、扬琴等多种乐器及山东琴书的演唱。

[2] 《中国古筝名曲荟萃》 上海音乐出版社 1991 年版第 262 页

第二章 筝曲的来源及板式特点

第一节 筝曲的来源

山东筝的传统曲目据粗略统计有 162 首，经常演奏的有 40 余首[1]。传统的山东筝曲分为大板曲和小板曲两类。大板曲来源于山东琴曲，其作品偏于优美典雅、华丽流畅，代表曲目有《高山流水》、《四段锦》、《鸿雁捎书》等；小板曲来源于山东琴书和山东当地的民间小调，其风格比较平和亲切，代表曲目有《凤翔歌》、《降香牌》等[2]。

一 来自山东琴曲音乐的山东筝曲

山东琴曲是流传在山东省菏泽的郓城、鄄城等地的民间器乐乐种。属于丝弦乐。据艺人们介绍，此器乐合奏形式存在的历史最早可追溯到明末清初时期。当时菏泽的郓城、鄄城、曹县一带，一批志趣相投的富家子弟、士绅名流和精于音律的文人自愿结社，在业余时间进行自娱性器乐演奏活动，使用的合奏乐器主要有：古筝、扬琴、琵琶、奚琴（当地又称如意勾）等，名曰“山东琴曲”，当地也叫做“琴曲”。山东琴曲合奏乐器的组合形式是多样化的，可用其中的任意乐器进行组合，但无论哪种组合都离不开筝，有时也可两台筝同时演奏。因为古筝在合奏中担任主奏地位，因而有“无筝不成乐”之说[3]。

起初，山东琴曲只在较小范围的上流社会中流行，属于自娱自乐的音乐行为。后来逐渐发展走入了民间，在身份上也已经没有了界定，成为了一种大众音乐形式。

山东琴曲的合奏形式十分有特点，演奏时各个参与演奏的乐器在演奏同一首乐曲时，根据同一版本的框架原则，在调式、调性一致，速度、板式一致，每乐句的落音和长度一致的前提下，演奏者在旋律上可根据各自乐器的不同特点即兴性地自由发挥，甚至是同时演奏完全不同的乐曲。例如，古筝声部演奏《汉宫秋月》时，扬琴声部同时演奏《满洲乐》。由于这些乐曲都是从同一首民间曲牌《八板》演变而来，演奏时乐手们相互配合，既和谐默契又各显身手，使旋律呈现出支声复调的效果，乐曲显得生动活泼、妙趣横生。由于山东琴曲的主要乐曲都是八板体结构的乐曲，乐手们在演奏时又是将不同的曲目和各自即兴发挥的旋律“碰”在一起，因此，这种演奏形式又被称为“碰八板”。各乐器声部演奏的乐曲音调上离“八板”的原型愈远，各自的独立性就愈强，复调效果就愈加明显，各声部之间的对比也就愈大。

碰八板是一种套曲形式，一个完整的碰八板套曲由四个部分组成，民间艺人们把这四个部分分别叫做大板第一、大板第二、大板第三和大板第四。套曲的开始部分大板第一是一个慢板段落，通常是一些抒情、幽怨、速度缓慢的乐曲。紧接其后的大板第二是一个相当于原

---

[1] 《中国民间器乐集成 山东卷》第 1516 页
[2] 邱大成《齐鲁筝派初探》《中国音乐》2003 年第 1 期
[3] 成公亮《水泊梁山地区的复调音乐——介绍丝弦重奏“碰八板》 《音乐爱好者》1981 年第 3 期

板的段落，速度适中。第三部分是快板段落，乐曲活泼欢快。最后结束部分大板第四，是一个流水板的段落，乐曲更加急促。碰八板把不同速度和情绪的乐曲，分成四个部分，按照从慢到快的顺序排列在一起，每个部分又分别由一到四首不同的乐曲组成，构成了一个完整的套曲。

据艺人们传说碰八板套曲有十大套之多，但经常演奏并有详细记谱的套曲只有一套。以这套乐曲的古筝声部为例，它由八首乐曲组成，其中大板第一、大板第二中各有一首乐曲，大板第三中有两首乐曲，大板第四是大套曲中的小套曲题为《高山流水》，其中包括四首乐曲，参见下表:。

板式 / 乐器	大板第一	大板第二	大板第三		大板第四 《高山流水》			
古筝	汉宫秋月	美女思乡	鸿雁捎书	莺啼黄鹂	琴韵	风摇翠竹	夜静金铃	书韵
扬琴	满州乐	满州词	天下同	天下同	流水	流水	流水	流水
如意勾	丹西牌	满州词	鸿雁捎书	鸿雁捎书	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩
琵琶	满州乐	满州词	夜撞金钟	夜撞金钟	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣

中国古筝网 www.guzheng.cn

上表中展示的只是一个套曲，从表中我们可以看到，从纵向上看同一首套曲在演奏时，乐器声部之间是相互独立的，从横向上看整套乐曲又是由不同的曲目前后衔接连缀而成，由此看出琴曲套曲结构的复杂性。

山东琴曲在演奏时纵向上的组合形式即同时演奏不同的曲目，这在民间乐种中是不多见的，这种演奏形式为同一曲牌在不同的演奏者手中的发挥和即兴创作提供了条件，也使得这种器乐合奏声部间层次丰富。各声部的演奏者只要心中掌握曲牌骨干音，就可以在兼顾到其他声部的同时即兴发挥，甚至还可以临时作短暂的即兴创作。韩庭贵在年轻时常与赵玉斋、高自成等筝家，一起“玩”碰八板，这为他后来的演奏与创作，以及对民间音乐作品的改编整理奠定了基础.

下例是《碰八板》中的大板第一的片断，从中可以了解到碰八板的使用乐器、宫调等因素。这首《碰八板》的古筝声部演奏的是《汉宫秋月》，扬琴声部演奏的是《满洲乐》，琵琶声部演奏的也是《满洲乐》，如意勾演奏的是《丹浙》。

238. 碰　八　板

鄄城县

1 = D

【大板】 ♩= 54

筝

播琴

如意勾

琵琶

中国古筝网
www.guzheng.cn

1273

由于筝在山东琴曲中的重要作用，在琴曲音乐的长期发展中，筝的演奏技术风格和音乐特征也在不断地提高和完善，以至于山东琴曲的一些乐曲中的古筝声部，常常被直接作为筝独奏曲演奏，逐渐形成了山东派古筝曲的一大类乐曲。由于这类乐曲的板式特点为八板体，在山东筝曲中这类乐曲又被称作大板曲，主要曲目有：《高山流水》、《四段锦》、《鸿雁捎书》等。

二 来自山东琴书音乐的山东筝曲

山东琴书起源于山东菏泽地区农村，据艺人们传说已有200多年的历史。最早的琴书是民间小曲联唱体，故名“小曲子”。又因其主要伴奏乐器为扬琴，亦称“唱扬琴的”。按高自成之说[1]，“古筝并不是山东琴书流传初期固有的伴奏乐器，是后来大胆的把筝运用到当地琴书中去的。”那么，古筝何时才开始为琴书伴奏？目前尚不得知，不过，从现知近代最早山东筝家黎邦荣当时擅长用古筝伴奏演唱山东琴书来看，至少在近百年前琴书音乐与古筝就结合在一起了。在板式结构上，山东琴书不拘泥于一种类型，形式多样、结构灵活。山东琴书发展至今，形成了南路、北路、东路三个流派。对山东筝有影响的琴书主要是南路琴书一派。南路琴书音乐的唱牌和曲牌经过长期磨练而器乐化，艺人们在琴书原曲调的基础上，保留骨干音，采用加花变奏、变化头尾、变节奏等变奏手法对原有乐曲进行发展。这些手法有时是单独使用，有时又你中有我、我中有你的综合运用。（见例1、例2）山东筝曲运用这些手法，形成了可以单独演奏的精致的古筝小品，是山东筝曲小板曲的重要来源之一。

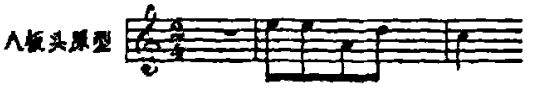
例1

山东琴书 《双赶车》中《凤阳歌》

山东筝曲【四字凤阳歌】

从谱例中可以看出，山东小板筝曲《四字凤阳歌》显然来自于山东琴书《凤阳歌》，旋律骨干音基本上保持不变的情况下，只是进行了少许的旋律加花和节奏上的自由处理。

例2



山东筝琴书小板曲 《天下同》

从上例可以看出，在山东筝小板曲《天下同》的第1、2小节，对《八板》这个曲牌进行了加花变奏，同时把节奏放慢了一倍。但进入第3小节后，不仅节奏有所放慢，旋律上也

[1] 高自成《回忆我的古筝生涯》《齐鲁乐苑》1983年第3期

中国古筝网 www.guzheng.cn

有所脱离原型。

这类乐曲主要有：《凤阳歌》、《天下同》、《凤翔歌》、《大八板》、《降香牌》等。这些从琴书音乐转化而来的筝乐，优美朴实，往往仍带有叙述性的琴书风格。

三 来自民间小调的山东筝曲

民间歌曲是人类社会生活中最早的音乐形式，并由此孕育出其他民间音乐体裁以及专业音乐形式。可以说，民间歌曲是一切音乐艺术的基础。在我国民族器乐曲中，有许多曲调是直接来自民歌，或根据民歌用以不同的变化加工而成的。山东当地的民间小调是山东筝曲小板曲的另一个来源。这类乐曲数量不多，主要是根据民歌的曲调，利用筝的一些演奏技巧使之器乐化。民间歌曲没有固定的板式与结构，形式更为灵活多样。来自民间小调的这部分筝曲具有典型的山东风格——质朴、优美。

第二节 山东筝曲的板式特点

山东传统筝曲的主要结构可大致归为两类。一类是八板体乐曲，这类乐曲的结构遵循了我国各地流行的八板类乐曲的结构原则，板式规整严谨，当地叫做大板曲。在山东传统筝曲中，大板曲类的乐曲均属于八板体结构。另一类传统筝曲属于曲牌和小曲混合类的乐曲。这类乐曲在山东传统筝曲中归为小板曲，它的结构灵活、自由，板式不规整，其中也有一些受大板曲的影响，带有八板体结构的某些特点，但并不属于严格的规整结构的八板体乐曲。

中国古筝网
www.guzheng.cn

一 大板曲

大板曲是山东传统筝曲中的一大类，这类乐曲往往历史久远、结构严谨，因此在山东筝曲中占有重要的地位。韩庭贵在他创作和编辑的《鲁筝曲集》中共收集了大板曲二十九首，他把这类乐曲编辑在这部曲集的第一部分。以下就大板曲结构作一分析。

山东传统筝曲中的大板曲，在结构上几乎无一例外地采用了在我国民间广为流传的八板体结构。八板体是根据《八板》曲牌的结构原则产生的一种曲体结构。《八板》原为流传全国的一个曲牌。《八板》的名字来源于它的结构，全曲由八个乐句组成，民间艺人常把一个乐句称为一大板，《八板》便由此而得名。在不同的地区，《八板》有不同的名称，如四川等地称为《八谱》、内蒙地区叫《八音》，有些地方称它为《天下同》。八板在各地的流行过程中，由于地域的不同、文化背景的差异，以及乐种的不同等各种因素产生了各种各样的变化，逐渐衍变成各种风格迥异的八板。从曲式结构上分析，《八板》每个乐句为八拍，八个乐句共计六十四拍，由于通常在第五句上多出四拍，总共是六十八拍。由于过去习惯把拍叫做板，因此这种以六十八拍为长度的乐曲也叫六八板。（参见例 3 的工尺谱谱例）八板体的结构自然、严谨、均衡，更有起、承、转、合的自然旋律的顺序。目前所见到的关于八板结构的最早著作，是清·乾隆二十七年（1762 年）一素子整理的《琵琶谱》，在书记载："音出自法，法属谱，谱重板，以谱六十八板……而板有一定之数，不可妄自增减，以贻误世。"[1]在我

[1] 袁静芳《民族器乐》中国人民音乐出版社 第 162 页

国民间音乐中，尤其是山东传统筝曲中，遵循《八板》曲牌的结构的乐曲，被学者们统称为八板体乐曲。

山东传统筝曲大板曲的八板体结构在它的记谱中有明显的体现。山东筝曲遗留下来的大板曲传谱抄本，都是用工尺谱记录的，这种谱也称作“大板花字工尺谱”。原因是山东筝经常使用大指连托数弦的花指技法，由于花指技法在工尺谱中用“花”字表示，“花”字不时加写于工尺谱中，所以被叫作“大板花字工尺谱”。在流传至今的工尺谱中，每一大板一个乐句写一竖行，并在句首注明板数，即在每行之上标有一板、二板、三板、四板、五板、六板、七板、八板的字样，或者在每行之下标记其一、其二、其三、其四、其五、其六、其七、其八字样[1]。第五板通常多出四板，这一竖行总是长一些，在工尺谱谱面的格式上反映了这些八板体筝曲的曲式结构。

例 3：

夜静銮铃　古曲大板第四筝

一　尺花四四上，花合合上上，工花尺花上上，

二　尺花四四上，花合合上上，尺花上四合合，

三　四花工花合花尺花工合花上上尺尺

四　四花工工合合四上花四四上花四上上

五　花四上花工工尺尺合合，四花工花合花尺工合花尺花上

六　花上花工工尺，花工合花四四上

七　花上花工花合花工花合花四四上，

八　花上花工工尺花工合花四四上

[1] 邱大成　《齐鲁筝派初探》　《中国音乐》2003 年第 1 期

中国古筝网 www.guzheng.cn

琴韵　山东古曲大板第四筝

一　尺花四四上花合合上上工花尺尺上上

二　尺花四四上花合合上上尺花四四合合

三　四花工工尺尺花工合花上上尺尺

四　四花工工合合四花上花上花合

五　花四花工工尺尺合合四花工工尺工合花尺花上

六　花上花工工尺花工合花四四上

七　花上花工工合花工工合花四四上

八　花工花工工尺花工合花四四上

中国古筝网
www.guzheng.cn

二 小板曲

小板曲是相对大板曲而言，山东传统筝曲中除了大板曲之外的所有曲目都属于小板曲。作为《鲁筝曲集》第二部分的牌子曲，也属于小板曲，它源于山东琴书。

根据邱大成《齐鲁筝派初探》中所谈，“由于山东省各地区的语言环境和演员、演唱风格特点的不同。山东琴书形成了南、北、东三路派流。南路琴书以济宁为中心，流行于鲁南、苏北、皖北一带。其特点是说唱性强，语言朴实，唱腔正规，表演细致，乡土味浓；北路琴书以济南为中心流行于鲁西、鲁中、渤海一带，其特点是韵味浓，唱腔华丽、动听，变化自由，风格不失典雅。东路琴书以青岛为中心，流行于胶东一带，其特点是唱腔的旋律性强，缠绵动听，赋予表现力。”山东琴书中的南路琴书的唱腔板子曲在鲁西南地区流传已有数百年历史，据韩庭贵说：“在我的故乡（山东郓城丁里长乡，侣垓村）对于论琴书戏，说唱琴书曲牌，可说是有口皆卑，妇孺皆知，至今村上仍有柳琴剧团。”南路琴书可分为两种，即唱牌和曲牌，唱牌有曲有词，如《汉口垛》、《上河调》。每个唱牌都可填不同的词，用法灵活，形式多样，感染力甚强。曲牌有曲无词，是琴书说唱中的前奏或间奏曲，多用来开场或者静场。曲牌的长短不等，格式不一，虽有其特定的作用，但只是琴书说唱中的一种填补手

段。

山东南路琴书就是由这些曲牌和唱牌联缀而成的，听起来浑然一体，动人心弦。山东传统筝曲孕育在山东南路琴书的唱牌和曲牌中，它的韵律基线和演奏与琴书的说唱以及古筝参加的伴奏、间奏是分不开的。因此，继承和发扬山东筝派艺术的过程，也是把学山东南路琴书的唱牌作为立足点而努力创新的过程。在《鲁筝曲集》中共有 122 首小板曲，这些曲子往往是在山东琴书的唱腔和曲牌，以及民间的小调的曲调基础上，运用筝的独特演奏手法，采用加花变奏、保持原曲调的骨干音的方法，变奏而成为的独立筝曲。这些乐曲的曲名与曲牌的曲名完全一样，例如：《天下同》《梳妆牌》《鸳鸯扣》《五字开门》等曲。唱腔基本以《凤翔歌》慢板和《垛子板》快板为主要曲调。这部分乐曲的特点是短小精悍、活泼、地方风格很强，对于旋律中的某个音不作固定要求，可以根据自己的理解有所变化，有些乐曲直接反映劳动人民的生活，例如《倒推磨》《打枣杆》等。

由于小板曲主要是以琴书曲牌和民间小曲为基础，虽然也有些带有八板体结构的某些特点，但并不属于严格的规整结构的八板体乐曲，因此，曲式结构灵活、自由，板式不规整，其中也有一些受大板曲的影响，在调式上小板曲也比较多样，有的结束在“徵”（sol）音上，如《凤翔歌》；有的结束在“羽”（la）音上，如《五字开门》；有的结束在“宫”（do）音上，如《降香牌》；有的结束在“商”（re）音上，如《小金钱》；有的结束在“角”（mi）音上，如《杨柳开门》等。总的来说，小板曲虽然不如大板曲的变奏手法多，结构也不同于大板曲那样严格，但它短小精悍、灵活多样，结构自由，其旋律来自山东民间音乐，表现出郁浓的乡土气息和朴淳的音韵特点，所以小板曲也是山东筝派乐曲中不可忽视的一部分。

中国古筝网
www.guzheng.cn

第三章 筝曲的收集、改编及创作

韩庭贵自幼随父及当地的民间艺人学习和演奏古筝，熟悉几乎所有的传统曲目，但他并不满足，而是在传统的基础上刻意求新，力求发展，他对传统筝曲的大板曲以及几十首小板曲，进行了精心的修订改编，经过他的再创造，不仅使这些筝曲成为独具一格的民族器乐曲，而且赋予更为丰富的艺术生命力，使之成为精雕细刻的艺术精品。下面分三个方面加以介绍：

第一节 筝曲的收集与整理

山东筝派是我国民族器乐的一朵奇葩，被誉为中国古筝五大流派之一，在海内外乐坛上，具有较高的声誉和深远的影响力。山东派古筝艺术特点鲜明，音韵和谐有力、热情奔放，有着典型的山东风格。山东派古筝历史悠久，曲目繁多，内涵十分丰富，是当地民间艺术的精华，凝聚了历代民间艺人的大量心血。

远在战国时期，筝就盛行于山东民间，成为群众喜爱的一种乐器。《战国策·齐策》中就有记载“临淄其富而实，其民无不吹竽，鼓瑟、击筑、弹筝”的描写。

汉魏时期，曹植任鄄城（今菏泽地区鄄城县）王时，曾写有“弹弦奋逸响，心声妙如神[1]”的诗句。可谓是当时筝的演奏在山东的真实写照。

南朝宋时，无神论思想家、天文学家何承天（山东郯城人，370-447）精通音律，并善弹筝。《宋书.何承天传》记有“……承天又能弹筝，上又赐银装筝一面。”可知何承天弹筝技艺高超，得到帝王的赏赐。

元末明初的小说家施耐庵创作的，以宋代山东水泊梁山的农民英雄为题材的《水浒传》里，也有在忠义堂菊花会上“马麟品萧，乐和唱曲、燕青弹筝、各取其乐“（七十一回）的描写。

明代兰陵（山东峄县）笑笑生创作的《金瓶梅词话》，在这部以山东富豪西门庆为主人公的文学名著中，就有几十处描写以琵琶、筝、弦子、月琴等乐器为唱曲伴奏的场面，以及当时流行的曲目。如：“……当下春梅，迎春和玉萧、兰香，一般儿四个家乐，琵琶、筝、弦子、月琴一面弹唱起来，唱了一套《南石榴花·佳期重会》……”（卷一、二十二回。125页）这种弹唱形式很可能跟山东说唱音乐有一定的渊源关系。关于弹筝演唱的描写很多：“ ……那郑春款按银筝低低唱《清江引》 ……”（卷三、六十一回、67页）可知筝作为伴唱乐器来使用，在当时的山东地区是很普遍的。

清代小说家蒲松龄在他的名作《聊斋志异》中也多次提到筝，其中在《宦娘》故事里：“……（宦娘）少喜琴筝，筝已颇能谙之”，“ ……良工故善筝，闻其所长，愿一披聆。宦

[1] 《史记·汉书》曹植任鄄城王时做有诗云： “弹弦奋逸响，心声妙如神”

娘不辞，其调其谱，并非尘世所能，良工击节，转请受业。女命笔为绘谱十八章……”记述了宦娘善筝、技艺高超，并传授给良工的情节。

从这些历代文学作品中的记载，可以清楚地看到，流传在山东地区的筝，一直在历代是盛行不衰的。

直到清朝，菏泽地区以黎邦荣为首的古筝演奏家，进一步发展古筝艺术，使古筝这一古老的艺术在郓城地区广为流传，被人们誉为“筝琴之乡”，出过黎邦荣、张为昭、樊西雨等古筝艺术家。

由于过去传统筝曲的传承，基本上是靠口传心授的模式来进行的，流传至今的传统筝曲就为数不多了。但是韩庭贵不畏艰辛，在几十年的教学实践中，潜心钻研，收集了大量的山东筝曲，并于 1997 年由齐鲁音像出版社出版发行了《鲁筝曲集》一书。《鲁筝曲集》一书是目前收入山东派古筝曲目最多，整理最精，内容最为丰富的筝曲集。

《鲁筝曲集》分为四个部分：传统筝曲、牌子曲、碰八板和创作部分。韩庭贵在前言中说：“前两个部分是依照师傅的言传身教而成，保留了原曲、牌子的原样。碰八板是山东筝派独有的一种形式。”

《鲁筝曲集》的收集和整理，既体现了韩庭贵对传统的尊重和忠实，又表现出他对艺术精益求精的治学态度。韩庭贵在搜集整理中，虚心向民间学习，四处拜师学艺，通过民间艺人们的口传心授，他记录下了大量第一手民间筝曲并收集了一些民间流传的用工尺谱记写的古筝乐谱。面对这些自由的、即兴性的演奏和没有节拍标记的乐谱，韩庭贵进行了反复的揣模与修改。在这个过程中韩庭贵严格遵守忠于原作者意图的原则，反复研究，认真对待每一首曲子。

中国古筝网 www.guzheng.cn

第二节 筝曲的改编

一 对传统筝曲的改编

韩庭贵改编曲目很多，其中他本人最为满意的有：《凤翔歌》、《鸿雁夜啼》、《高山流水》、《包楞调》等，现已都成为筝界公认的经典作品。他在改编传统曲目时，使用了现代的作曲技法，使之融入了更多的现代音乐理念，最终形成了与传统筝曲风格不同的新型古筝独奏曲。

- 《鸿雁夜啼》

改编于 1979 年，是由传统筝曲发展而来的。乐曲描写离群的孤雁，寻觅伙伴，曲调哀伤惨凉。1979 年，正处于文化大革命结束后不久，由于文革带给韩庭贵的影响，使他深感人情淡凉、孤独无助，但又看到了文革后给他带来的曙光。就在这种纷繁复杂的情绪中，为了倾诉以往的烦恼，也为了在艺术上推陈出新、打破以往的风格，韩庭贵一改自己爽朗、热情、奔放的风格特点，有感而发，重新开拓了悲哀抒情的渠道，改编了这首《鸿雁夜啼》。改编后的《鸿雁夜啼》与传统曲目相比，除了在篇幅上有所增加外，还运用了转调的手法，把原本的D调曲目，变为D转G的曲目。在技法上也有所突破，转调运用了按音转调技法；

同时突破了山东筝传统技法的束缚，大量的使用了右手大指扎桩摇。经公演后，得到了国内外专家及广大听众的一致好评。

- 《高山流水》

《高山流水》是山东筝派的代表作。山东筝派的艺人聚会时常要演奏《高山流水》。此曲以山东老八板筝曲为素材创作而成，由庄重的合弦，开始以双手交替演奏的音响，描绘出高山的巍峨气魄。接着以双手交替的加花手法，引出小溪潺潺流水之声。紧接着用右手劈、托、抹、挑、花指等演奏手法配合左手的按、揉、滑、颤的技巧，由慢而快，描绘出清风拂弄松柏翠竹时，娇柔摇摆的形象。乐曲的后部分，因大指加花衬托中指奏出的主旋律，及波浪起伏的连续切分音，造成热烈欢快的气氛。这首曲子，本来是一首套曲，是由《书韵》、《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》四首筝曲联缀而成。但当它作为一首独奏曲演奏的时候，《书韵》与《琴韵》旋律、音调上极为相似，而《书韵》太过低沉，曲子更显冗长，于是韩庭贵把《书韵》删掉；在第三段《夜静銮铃》上，技法以“花指”为主，多了流水的响声；并且在最后的结尾，把原本的结音提高了一个八度。改编后的《高山流水》得到了筝界的一致好评，并在全国流传开来。

二 对其他乐种曲目的移植和借鉴

韩庭贵通过移植和借鉴其它乐种的曲目和技巧等途径来发展和丰富了古筝音乐。他大量移植改编了许多优秀作品。在移植和改编的曲目中，《包楞调》最为突出。《包楞调》于1978 年根据山东成武县民歌改编。当时菏泽地区文化局长询问韩庭贵，能否把这首家喻户晓的民歌改编为筝曲？于是韩庭贵便根据《包楞调》的唱词曲调逐字逐句的编写，花费了近三个月的时间，移植创作了这首筝曲。全曲共分二个部分，前一部分抒情、哀婉，是描写旧社会妇女纺车织线的心境。乐曲节奏缓慢，用了大量的颤音和滑音，勾划出了当时广大妇女的沉重心情。第二部分随着乐曲节奏的加快，展现了新社会妇女的美好生活，虽说主题再一次出现，但所表现的意境截然不同，一股欢快跳跃的气氛展现在听众面前，表现了新社会妇女纺车时的愉乐心情。此曲在全国器乐大赛中获得了创作金奖。从此，《包楞调》在海内外广为流传，深受古筝界的好评。

韩庭贵对于乐曲的移植有他独到的准则：一，选曲是关键，不能见什么移植什么；二，保留原曲风格；三，所选乐曲必须适合古筝的演奏特点，这样才能真正取得移植的效果和意义，甚至能达到超越原曲目的演奏效果。他移植的曲目长期以来一直深受欢迎，有的曲子甚至比原曲还要成功，原因就在于此。

第三节 全新的古筝乐曲创作

在继承和改编的基础上，韩庭贵向更高的阶段发展，创作了以《春天》、《戏娃》、《骏马奋蹄》、《乡音》、《野营路上》等为代表的一批独奏古筝曲，这些筝曲在保持山东派风格的基

中国古筝网 www.guzheng.cn

础上，表现内容更为广阔，多为对生活的赞美；板式上突破了传统的限制，结构多样；特别是在创作技法上有了进一步的创新，创造了许多新的技法；音域宽广而开阔。

- 骏马奔蹄

这是一首活泼热情，刚劲有力的古筝曲，此曲曲意是韩庭贵从长期的生活积累中感觉和领悟出来的。旋律快速流畅，灵活多变，如矫健的骏马，奋起腾飞，一日千里。此曲热情奔放和赋予朝气的生动形象，无论在演奏和技法上都有新的创新，如在模仿马蹄声的技法上，作者在左手捂弦的同时，右手同时弹弦。这一技法的产生经过了漫长的阶段，根据韩庭贵讲述自己对《骏马奔蹄》创作的经过时说："曲子的大部分已经创作完毕，唯独马蹄声用什么表达不得而知,经过多天的琢磨和在筝上反复实践，都没有达到满意的效果。一天下午在调琴的时候，偶尔把左手捂在琴上，右手同时弹奏，声音逼真形象，终于找到了在古筝上表现铿锵有力的马蹄声的手法了。"

韩庭贵在新曲创作时的基本思路一是乐曲在描写农村的生活景象时，音乐主体必须得有浓郁的乡土气息，使广大听众听起来有亲切感。二是古筝为民族器乐，乐曲还必须以保持传统风格和特点为基础，但要反应新时代新生活，还要在技法上全面创新。因此，他在创作中，注意了乐曲的力度、音色、节奏、速度等方面的对比，大胆的利用了双手同时弹奏，扩大了传统筝的表现力。

韩庭贵随后又写了《春天》、《乡音》、《戏娃》、《野营路上》等著名筝曲。其中《戏娃》曾在扬州举办的少年儿童作曲比赛中荣获二等奖。这些脍炙人口的筝曲很快在全国广泛流传，成为筝界公认的经典作品。

中国古筝网
www.guzheng.cn

第四章 演奏技法特点及风格形成因素

第一节 演奏技法特点

一 右手技法的运用

（一）右手大指的技法

1. 大指密摇

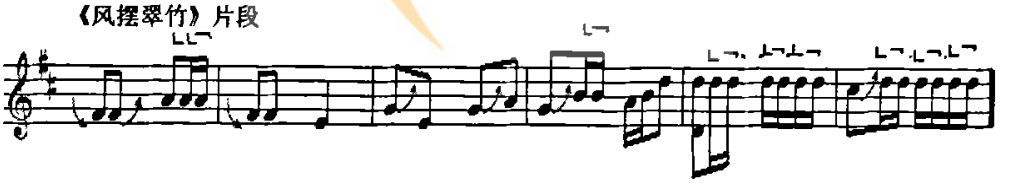
密摇（即托劈，指法符号为“└”“┐”）是山东筝的传统技法之一，它是以大指小关节为轴心，大指第一小关节灵活运动，形成细密的持续音，其节奏型为 XXXX XXXX [1]。它的特点是发音清脆，节奏均匀，颗粒性强，是持续十六分音符和同音反复音型的最佳表现方法。这种技法可体现山东筝曲音调华丽、明快的风格特点，适宜表现活泼欢快的情绪，如《风摆翠竹》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》等筝曲。

山东筝的这种演奏技法与其他筝派不同，在河南筝中的托劈[2]技法是以拇指大关节来演奏，而山东筝托劈技法则是用拇指的第一关节，比河南筝的托劈技法更为灵活轻巧；在浙江筝中，浙江大指摇技巧是以小臂为轴心，发音坚实明亮，具有震音效果。

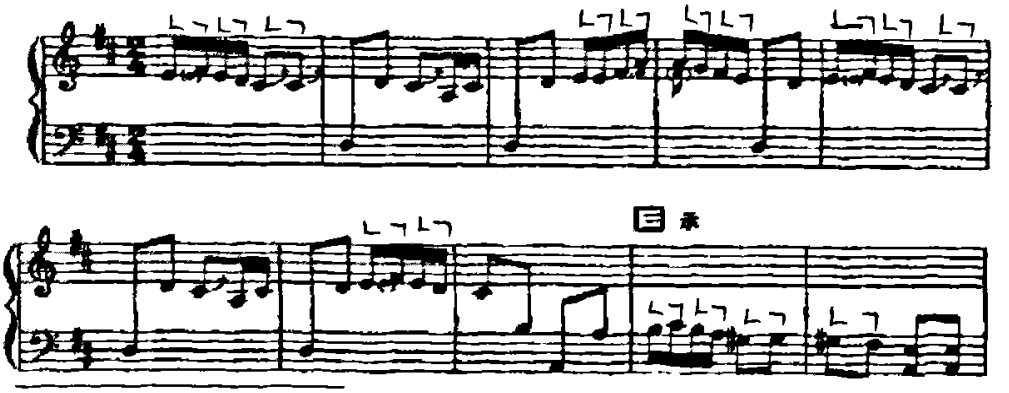
山东筝的这种传统密摇技法在韩庭贵的演奏中得以很好的继承。无论是在他演奏的传统曲目还是在他新创作的曲目当中，都有明显的体现。韩庭贵的密摇，清晰明亮、持续性强、颗粒性很强，演奏犹如大珠小珠落玉盘，可连续演奏 2 小时左右，效果不减，可谓是达到了炉火纯青的程度，在许多曲目中都有所体现，，如《风摆翠竹》、《琴韵》等。

中国古筝网 www.guzheng.cn

《风摆翠竹》片段



《琴韵》片段



[1] 成公亮《山东派古筝艺术》 人民音乐，1982 第 11 期

[2] 河南筝中“托劈”技法不叫密摇

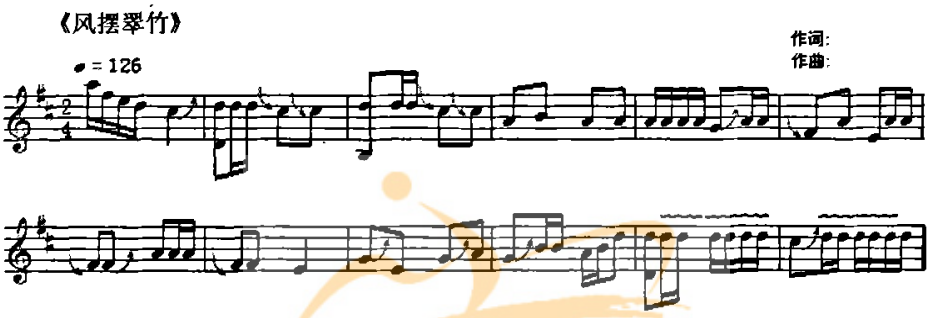
2. 花音演奏技巧

山东筝曲曲目中“花音”的演奏技巧出现最频繁，这种演奏技巧在菏泽地区民间称为“一招鲜”。“花音”的演奏技巧是指大指连托数弦[1]，花音演奏的在不同长短的音型及不同强弱的节拍上均可运用。

花音使用是韩庭贵演奏技术风格的一个重要组成部分。在他的演奏中花音技法常用的是出现在强拍，这样的乐曲速度较快，力度较强，使旋律装饰的流畅、华丽。

以上两种技法都属山东筝派的右手大指技法。大指的功夫往往成为山东派古筝技艺水平的一个重要标志。韩庭贵是这两种技法的传承者，在这方面他的代表曲目有：《风摆翠竹》、《凤翔歌》等等。

《风摆翠竹》

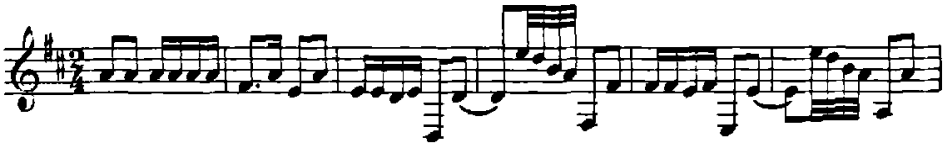


中国古筝网
www.guzheng.cn

（二）右手食指的技法

在山东筝的演奏技法中，由于食指抹的力度小，因此传统筝曲中运用的较少。但是韩庭贵打破陈规，为了获取特殊的效果，在《风摆翠竹》一曲中，他为了突出力度上的对比，使用了“勾、抹”的演奏技法，而不同于传统技法中的“勾、托”。这反映了韩庭贵不同个性的艺术情趣及在运指技法上的偏爱。

《风摆翠竹》片段



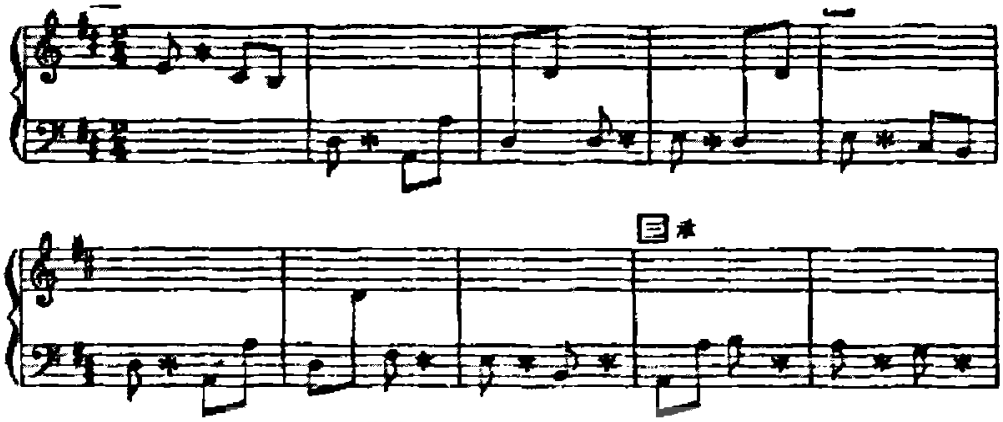
（三）右手中指技法

在山东筝曲中，中指多是与大指搭配使用，大、中两指常以大勾搭（即勾、托组合，指法符号为“⌒”“∟”）、大撮（托、勾同时演奏，指法符号为“⌒”）或中指“勾”与大指“花指”的组合形式出现，用来变换音色或加强旋律的重音。一般都是先弹中指力度较大，

[1] 邱大成《齐鲁筝派初探》中国音乐 2003 第3期

然后再弹大指，力度略轻于中指。韩庭贵认为，无论先弹哪一指，都必须保持“勾托”或“托勾”这种对称形式，如果演奏时不能保持这种对称形式，就要改换其它指法，这种演奏方式韩庭贵称它为“重弹轻随”，在《夜静銮铃》一曲中最为突出。

《夜静銮铃》



山东筝派的右手演奏技法还有双劈，双托、双勾、双抹，这也被韩庭贵很好的继承，在演奏时不仅突出了重音，旋律的楞角性变得更强、节奏和音量上的对比也更加明显。

二 左手技法的运用——以韵补声

“以韵补声”[1]，是筝的主要表现手法之一。何谓以韵补声？简言之，以双手弹弦取得的各弦本音称之为“声”;通过左手按抑，使弦音袅袅，不绝如缕，这种经过文饰的乐音变化谓之为“韵”;充分运用按音取韵，以突出筝乐固有特点的按音技法为“以韵补声”。[2]

这种“以韵补声”的表现手段重点在于左手的技巧的运用。古筝演奏手法大致可概括为“声”、“韵”两大部分。《乐记》中记载：“声成文，谓之音。”意为把声音组织起来就成为音乐。“以韵补声”，之‘声’与此意同，可释作“乐音”。在古筝演奏中，右手主要的作用是“声”，通过各种弹奏技法的运用形成古筝音乐旋律的框架。“声”的基本变化与其它乐器相比较是带有共性的变化。[3]如音色、力度、速度、繁简等变化。古筝演奏中左手主要的作用“韵”。通过左手在筝柱左侧弦线上，进行按抑变化，达到美化余音的目的，这种通过装饰变化的音，被称之为“韵”。古筝通过吟、揉、滑、按等技巧对音乐旋律加以润饰，使其更富于韵味，更加显示出筝这件乐器的特色。虽然近年来创作筝曲中左手参与弹奏愈来愈多，但其作韵技法的使用仍是主要的。左手的作韵千变万化，伴随着古筝乐曲(尤其是传统乐曲)演奏的始终，是古筝独特之处的所在。是古筝音乐的灵魂。

韩庭贵非常注重左手技巧的表现，无论是细腻的小颤音；柔美或干净利落的滑音；激越按音都运用自如表现的淋漓尽致。充分表达了不同作品内容的情绪特征。如哀婉的《汉宫秋

[1] “以韵补声”是已故潮州筝家高哲睿先生于70年代初在其《略谈秦筝的以韵补声》一文中提出的论点。
[2] 高百坚《以韵补声刍议》 《中国音乐》2002年第2期 第78页
[3] 赵毅《试论以韵补声的动态变化》 《黄钟》1992年第4期 第63页

月》、悦耳的《鹦转黄鹂》；绵绵的《琴韵》，朗朗的《书韵》，都表现的十分生动逼真，韵味是那样的无穷，充分体现了艺术风格的强烈的感染力。左手技法，虽然名目繁多，主要体现在颤、滑、按、揉上。

（一）左手颤音技法

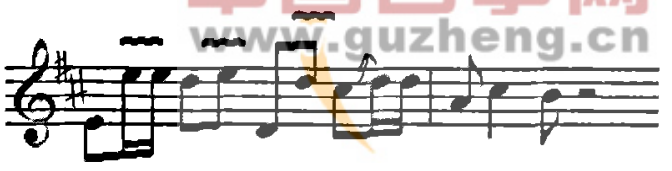
颤音是古筝基本演奏技法之一。它是通过左手在筝柱左侧弦段按下、提起，使弦音恢复原音高，从而实现一次颤音的动作。按照这一方法，在一定的速度中连续动作若干次，即形成颤音技法[1]。

颤音的分为大颤、滑颤、点颤、轻颤、小颤、按颤、密颤等。山东筝曲的演奏风格与左手颤音有着密切的关系，使用的主要颤音技法有：大颤，按颤、滑颤、密颤四种。

1．大颤：

大颤是在右手弹奏的同时，左手借助臂部的力量加颤，以达到颤音幅度大的效果。大颤有以下几种演奏方法。一是以肘为轴心的颤弦方法；二是手臂整体与局部相结合的颤弦法；三是腕肌紧张颤弦法。作为筝派传人的韩庭贵，对大颤的技法运用的灵活自如，在他演奏的《汉宫秋月》、《大八板》中都有名显的体现。

《汉宫秋月》



中国古筝网
www.guzheng.cn

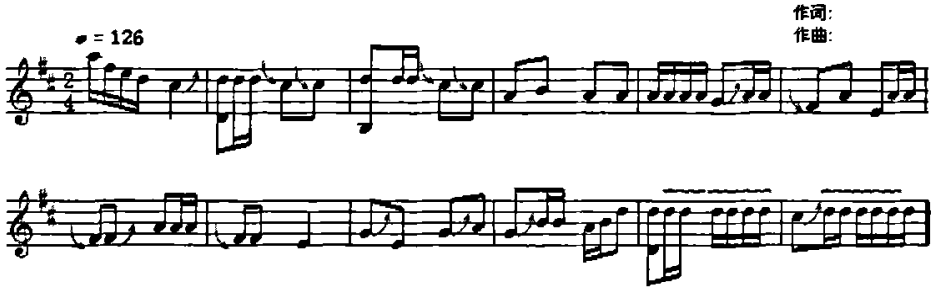
《大八板》

2．按颤：

按颤是在按音保持音高不变的同时加以颤动的颤弦方式，韩庭贵善于按颤的运用。在按颤的演奏上，韩庭贵认为，在按颤时由于用力较大，手指应伸直，才能有利于臂力向下传导，

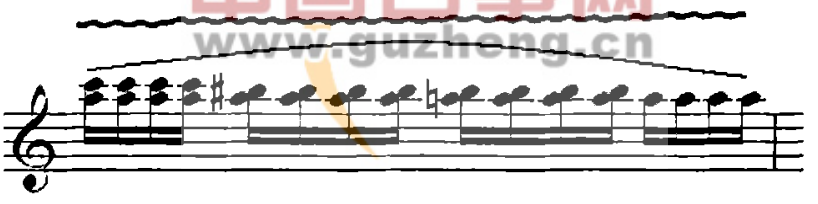
[1] 林玲《古筝的音乐表现》《小演奏家》2002 年第 12 期

同时手臂要保持一定的紧张度，这才是弹好按颤的唯一途径。按颤的技法在《风摆翠竹》（韩庭贵传谱）一曲中有较为突出的表现。



3．滑颤：

滑颤是指在演奏上滑音和下滑音的过程中始终进行颤弦。例如：《凤翔歌变奏曲》（韩庭贵编曲）



中国古筝网
www.guzheng.cn

4．密颤：

密颤主要是指左手腕关节紧张、快速的颤弦，左手颤音与右手弹弦同时进行，使颤音突出，音色轻松活泼。采用密颤技法的筝曲，在山东筝的曲目中为数不多，较少使用。

在对颤弦的使用上，一部分人认为应该完全按照师传或谱例的记载，不能随意添加；可韩庭贵则认为以上各种颤弦奏法要根据不同的作品所表现的内容和情感变化的需要来选择颤弦技法。即使在同一首乐曲中，也不能千篇一律的采用一种颤弦技法。首先要在速度和力度波频上随时加以调整变化。其次，要根据作品的音乐风格地方特点，来选择不同的颤弦方法。比如在演奏山东派筝曲时，颤音泼辣、粗犷、振幅宽、力度强、情绪热烈；在演奏以潮州派为代表的南方筝曲时，则曲调古朴典雅、流畅、颤音振幅较小、纤小细腻；在表现现代派筝曲时，可根据作品内容和情感的需要，用不同的颤音手法，可以运用轻音慢颤、活泼快

颤、激烈猛颤、泼辣重颤、凄婉密颤的办法，使古筝这一古老的乐器完美的表达现代人的审美意识和思想感情等。

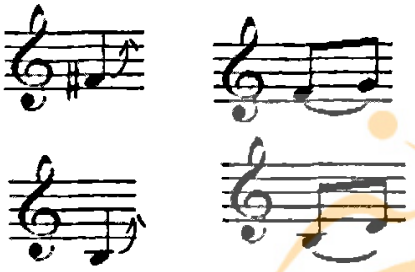
（二）左手滑音技法

左手滑音技法，是左手的主要技法之一，是"以韵补声"的主要手段。滑音是左手在琴码左侧，对弦音进行大二度或小三度的下压或放松的滑动。

滑音分为以下三种形式：

1. 上滑音（↗）：

上滑音是右手弹弦后或在弹弦同时，左手将弦下压至上方大二度或小三度音，一般说来滑音占原来音符时值的一半。如



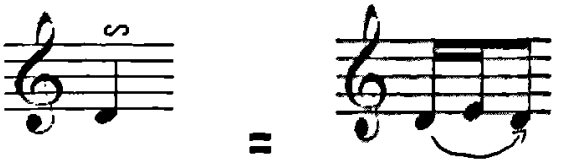
中国古筝网
www.guzheng.cn

2. 下滑音（↘）：

下滑音的演奏方法是左手先将原弦音压高至上方大二度或小三度音，右手弹奏后左手再松弦以回复原弦音高，产生下滑的效果，其时值情况与上滑音同。

3. 上下滑音结合使用形成的回滑音。

回滑音，是上滑音与下滑音的结合，使原弦音上滑到上方弦音高后，再下滑回到原弦音，在音符上方用"∽"符号标记，如：



韩庭贵的演奏充满浓郁的山东特色，这是与他左手的滑音技巧分不开的。韩庭贵运用的下滑音，不仅继承了传统山东筝曲的下滑音要求，而且还吸收了一些其它门派的下滑音方法，如快速下滑、变音下滑等等，这些滑音方法在《凤摆翠竹》《鸿雁夜啼》中都有明显的体现。在《凤摆翠竹》中开头的二、三小节就有快速下滑连续使用。这几个连续的快速下滑更加增添了乐曲的热情爽朗的情绪。在《鸿雁夜啼》中，曾多次出现了变音下滑，成为该曲哀婉凄

凉意境的主要表现手法。在上滑音的运用上，韩庭贵得意于传统筝曲的快速演奏手法，把山东筝的上滑音技术发挥淋漓尽致，由于上、下滑音的独特运用，使韩庭贵形成了不同于他人的演奏特点，为他形成自己独特古筝演奏风格提供了重要条件。

（三）左手揉按

山东筝一般比较泼辣，粗犷，较重形象表现，效果性的东西也较多，乐曲起伏较大，触动感较强，弹按力度大，气氛比较热烈。左手的揉按变化较少，揉按弦一般较急、较深、效果较坚硬。

韩庭贵继承了山东筝揉按的传统技法，同时有了自己对揉按的独特理解。韩庭贵认为："筝的左手揉按有以下几个方面的作用。一是运用其揉、按、点、压、滑等变化，紧密组合音乐语言。鲜明细致的表现出各种不同的风格特点和音响形象。二是起着变化音高的作用。传统筝是五声音阶定弦，4、7二音必须从3、6弦上按弦弹出；各种变化音包括一般的升降音和一些地方音乐的特殊音高，也是通过左手揉按来控制。三是美化音色、控制音质。四是通过左右手的巧妙结合，弹奏出各种音乐效果。"

揉弦的姿式和方法，历来因人而异，多种多样。韩庭贵的揉按方法大致有三种：一是下臂平放，手指自然伸直以腕关节为轴心，手指第三节的指肚触弦。在一定的程度上利用指和掌本身自然重力和动作的反弹力作上下细密的颤动；二是以肘关节为轴心，带动腕、指关节作下撑和上提交替的动作。按弦时以指尖触弦，手指一般伸直。这种动作，手比较松弛，活动幅度大，揉弦变化比较灵活，在做快速揉弦时，为了解决动作快、动作大的矛盾，通常通过肌腱震颤的作用以产生一种带痉挛性的动作揉弦。它给人一种紧张感，这种方法效果刚硬，用于情绪激烈紧张处效果很好；三是手背平放，掌和指自然下垂，以指尖触弦，指与弦形成约45度角。以腕关节为轴心，与指、肘关节有机的配合，在弦上做一上一下的揉按。以上三种揉按法各有其特点。韩庭贵根据乐曲的风格特点和具体要求，选用一种或兼用几种，来充分表现不同的乐曲。

韩庭贵演奏的又一特点是以形传神，就是随着音乐的要求，左手按弦时的肢体动作有起伏的变化，更好地刻画音乐的形象，使筝声更逼真地传达给听众，感染给群众。

韩庭贵的演奏实践使他形成独有的特色，其运指方法非常自然、轻松，大指力度好，声音清脆明亮，以快速连续托、劈最为出色；食指摸、挑灵活；中指弹弦运力自然，出音浑厚。韩庭贵左手无论是揉、吟、颤、滑都突出了一个细字，把山东筝曲独有的风格神韵，在左手技巧中发挥的淋漓尽致。

三 独特的模拟音演奏手法

韩庭贵在继承传统古筝演奏技法的同时，充分发挥他的想象力，把各种模拟音响的演奏手法运用到古筝创作当中，使筝曲的表现手法得到了丰富与创新。在这些技法中，模拟大自然和人声的音响效果的手法尤为突出。例如在《高山流水》（韩庭贵修订谱）的尾声中，韩

中国古筝网 www.guzheng.cn

庭贵用双手连续刮奏，表现出了流水洋洋入海的情景；再如在《包楞调》中运用连续的大指密摇模仿出了愣愣的纺车声。综上所述，在上述两首模拟音响效果中，用了两种不同的手法，使乐曲热烈情绪的表现得到了重要体现。韩庭贵还运用了刮奏，模拟流水的回声这在《高山流水》中的《夜静銮铃》中有所体现；在《骏马奔蹄》一曲中，运用压声拨弦的手法模拟了马蹄声；运用食指压弦，拇指弹奏的手法模拟打击乐音响等等。

韩庭贵这些独特的模拟音演奏手法，增强了旋律的力度和厚度，烘托了乐曲的气氛，为筝曲的创作提供了更为丰富的表现手法，给听众以身临其境的感受的同时，加深了对乐曲的理解。

四 筝甲的运用

自古以来，筝的弹奏就有用真甲弹筝与义甲弹筝两种形式。所谓真甲就是人们天然的指甲，也称肉甲。义甲即弹片。由于时代的发展和演奏乐曲的需要，目前筝界真甲、义甲都有运用。韩庭贵在古筝演奏中至今沿用了传统山东筝弹奏的方式——即用真甲演奏。韩庭贵认为："真甲发出的音色与义甲不同，弹传统筝曲还是用真甲有味道"。真甲具有方便、灵活、快捷而真实等多种优点，特别在右手弹奏纯净、动听的花指时，真甲演奏更具独特的风味。韩庭贵在演奏他创作的《包楞调》中，用其真甲演奏弹出的音色纯净，透亮、无杂音，充分地表现出了北方人爽朗、豪放的性格和在楞楞的纺车声中边纺线边歌唱的情景，充满了古朴浓郁的山东派风格。因为真甲很薄脆，容易被弹断，为了解决这个问题，韩庭贵不用平常的指甲刀修剪指甲，而是用磨指甲的锉刀来修剪指甲。由于常年使用这种方法修剪指甲，真甲就变得越来越厚实，和市面上出售的义甲厚度不相上下。因为真甲是身体的一部分，与义甲相比，运用起来就更加得心应手。韩庭贵的演奏热情奔放、干净利落，音色清晰质朴，与他运用真甲有着密切的关系。

中国古筝网
www.guzheng.cn

韩庭贵认为，"真甲也有一定的不足，一般人不大适应。不足之处主要表现在有些人的指甲脆弱而软，弹奏力度不够，还容易伤指甲；留长指甲生活也不方便等等。因此对一些不适用真甲弹奏的人可以选择使用义甲。"

义甲大致有三种类型，第一种义甲模仿真甲的形状，并套在真甲上演奏。第二种是把义甲套在手指肚上，义甲与真甲处于相背的位置。第三种义甲，是在真甲周围加上一段，套住真甲。义甲用料目前大致有几种，一是塑料片；二是有机玻璃；三是牛角；四是玳瑁等等。韩庭贵认为，能够代替真甲的义甲，是模仿真甲形状覆盖在其上的那种义甲。因为这种义甲的外形与真甲是一样的，不会影响左手的揉弦，在触弦的发音上，也能起到真甲的效果。韩庭贵还认为，要演奏出古筝特有的音色，并不完全取决于所用的是真甲还是义甲。应该根据不同的乐曲要求，在古筝的各种音区中找到每一种筝甲最适当的触弦角度与深度，把演奏注意力集中在指法弹奏瞬间的对抗力与点的连接上，以便找到所演奏乐曲中最佳音色。

五．音色的控制

虽然古筝本身的音色是优美的，但演奏者演奏的音色却更起着决定性的作用。作为一个演奏者来说，追求美好的声音，表达出最优美的音色、最丰富的情感，应该是毕生努力的目标。韩庭贵认为音色要纯正、甜美，应做到强而不燥、弱而不虚、刚柔相济、声情并茂。

怎样才能达到这一目标呢？韩庭贵认为应该从以下几个方面入手：

一是多听，培养演奏者美好音色的听觉。每个弹筝的人若要弹出美好的音色，心中首先应该有明确的概念，什么音色才是美好的音色，什么音色是不美好的音色。这样有了追求的目标，才能产生这种听觉，才具备了这种美与不美的辨别能力。因此，应该多聆听一些演奏家优美的演奏和录音磁带、唱片，帮助培养自己美好音色的感受。

二是要放松，放松精神和躯体。放松首先是精神上的放松，因为手是受大脑支配的，精神紧张，手会出现失控现象。因此，只有精神放松才能全神贯注地投入到音乐表现中去。躯体放松就是从肩部、背部、肘部、腕部直通到指尖，从指尖爆发出来，这样发出来的声音是集中的，而不是松弛的。

三是调节，就是要找准触弦的角度和部位。音色是根据乐曲所表达的情绪需要而确定的，不同的情绪需要不同的音色，这就需要在触弦时也要有不同的角度和位置。韩庭贵认为对强有力的情绪表现，乐曲需要有磅礴的气势、强烈的音响，这就需要把力量高度集中，要有暴发力，声音要饱满结实。这时触弦的部位宜选择在离前梁 2-3 公分地方，因为这个部位琴体共鸣效果比较饱满。演奏时增加弹片触弦点可以大一些，力度上可以借助一些臂力，甚至全身的力量，但主要的力点仍在指尖。尽管力点很强，但不能超负荷，就是不能超过音量的饱和点。一超过饱和点，就会出现噪音，那将影响音色的美。对纤小的音色弹奏，例如对华丽、清脆、明快的音色，弹奏的部位也在离前梁 2-3 公分的地方，但筝甲的触弦面要小，用弹片的尖端，腕部放松，使手富有弹性，全部用指尖力量，触弦要快，动作要尽可能小，使弹出的音色，明亮而具有颗粒性，犹如珠落玉盘。在一些乐曲中或其中的某些片段中，旋律悠扬，典雅，委婉动听，这就要求弹奏出来的音色要柔和优美。这时弹奏的部位就要在靠近柱码的地方，触弦一定要柔和缓慢一些，不要有棱角，落点要轻柔，再配上左手按滑音的巧妙运用，就可以弹出十分美妙动听的音色来。

第二节 风格形成因素

艺术风格的形成因素往往与其流传地区的政治、经济、文化、人文风俗诸多因素相联系，尤其是与当地的文化艺术（例如民间音乐、戏曲音乐和说唱曲艺）有着密切的血源关系。韩庭贵的古筝艺术风格形成的因素是多方面的，其主要因素有以下两点：

一 地方文化因素

韩庭贵的造诣首先得益于丰富的民间艺术土壤的滋养。他出生于山东省西南的菏泽地

中国古筝网 www.guzheng.cn

区，这里的民间音乐丰富多彩，且保持着土生土长的别致风味。菏泽向有戏曲之乡的美称，地方戏曲源远流长，是“柳子腔”的发源地。流行于当地的主要剧种有“山东梆子”、“枣梆”、“太平调”、“二夹弦”、“四平调”、“柳子戏”、“大弦子戏”、“豫剧”等。由于当地的剧种多、剧团多、名演员多，被许多专家称为“中国戏曲、声腔剧种的博览会、展览馆”。同时还有以山东琴书为代表的多种曲艺音乐，大都唱腔粗犷、豪迈，深受当地群众的喜爱。鲁西南鼓吹乐更是在全国享有盛名。与其它乐种相比较，鲁西南鼓吹乐更富于表现豪迈、粗犷、热情的音乐风格。它的曲目多反应了当地劳动人民朴实、憨厚、热情的精神气质。而古筝音乐则属于抒情较强的乐种，它更深刻地体现了劳动人民性格的丰富精神内涵。

菏泽是山东琴书[1]（即唱扬琴的）的流传地，早在上世纪 30 年代许多音乐爱好者，自发地组织起扬琴“玩友班”。大一点的村庄一般有两个“玩友班”，每个班子不少于 4 人，有的班子甚至有 7-8 个人。到冬闲时节或夏季的傍晚，人们围坐在一起，各自拿着乐器边唱边奏，其中参加演奏的乐器有筝、扬琴、奚琴（二胡）、琵琶、板、碟等，古筝和扬琴为主要伴奏乐器。这种群众性的艺术活动，大大的促进了民间器乐的流传。当时的乐班所演奏的曲目有：《凤翔歌》、《上字开门》等乐曲，在这里流行的曲目有“名曲十大套，小曲 200 首，书山戏海地、七十二哼哼之说”[9]。韩庭贵在《鲁筝曲集》中谈到：“在我的故乡，山东郓城丁里长乡，对于论琴书戏，说唱琴书曲牌，可说是有口皆碑，妇孺皆知，我年轻时每到晚上，村上的男女老少，围在一起，艺人们从合奏前奏曲《天下大同》开始，以此静场，然后在正式开始琴书演唱，演唱活动到深夜才结束。”当围观者离去，余下的民间艺术演奏爱好者，包括以韩庭贵的父亲韩绍龄为首的当地弹筝的高手，又聚到了一起，进行一场自娱自乐地小型音乐会。韩庭贵从小就生活在这种浓郁的艺术氛围之中，特别是当地的山东琴书，对韩庭贵的古筝艺术风格的形成起到了决定性的作用。韩庭贵的演奏风格感染力极强，主要是受他父亲的影响和地方文化艺术的熏陶。

中国古筝网
www.guzheng.cn

二 名师教诲

韩庭贵古筝艺术风格的形成，还来自于他老师的教诲。山东筝派是中国五大流派之一，培养了许多技术很高的艺术人才，主要有黎邦荣、黎连俊、张念胜、张为昭、樊西雨、张为台、张应易，以及当代传人，韩庭贵、赵玉斋、高自成等人。韩庭贵说：“我之所以有今天，首先应该感谢家师韩绍龄先生，恩师王殿玉先生、张为昭先生，是他们辛辛苦苦培养了我。”

韩庭贵出生于古筝世家，从一出生就注定了与古筝结缘。其父韩绍龄是当地有名的古筝乐师，浓郁的家庭音乐氛围为韩庭贵后来的古筝艺术之路做好了积极的准备。韩绍龄既作为父亲又作为老师，对家中长子韩庭贵的要求自然非常严格，但在严格要求的同时又时常进行鼓励。长而久之，在父亲的培养下，韩庭贵形成了做事严谨、积极向上的性格特征。韩庭贵的这些性格特征又导致了他的演奏热情奔放而不失严谨。除了在家庭和性格上对韩庭贵有所

[1] 原称“唱扬琴的”在 1933 年邓九如先生起名为“山东琴书”。

影响之外，韩庭贵的父亲韩绍龄还是韩庭贵吸取众家之长的推动者。韩庭贵自幼跟随其父韩绍龄学习古筝，到了他 17 岁那年，其父打破民间艺人封闭、保守的思想，亲自把他引见给了他的第二位老师张为昭。韩庭贵不仅从此跟随两位师傅学习古筝，提高了筝艺；而且在他之后的古筝道路上，遵循父亲海纳百川的精神，不断向各个乐种、流派学习，为他日后在古筝艺术上取得的成就埋下了伏笔。

1946 年，17 岁的韩庭贵由于父亲的引见跟随张为昭学习古筝。在跟随张为昭学习古筝的期间，为韩庭贵颇富代表性的山东筝传统技法打下了坚实的基础。特别是张为昭先生在长期的艺术实践中，总结了一套特殊的训练右手小关节托劈的方法，韩庭贵灵活、快速的大拇指劈、托技法就得益于张为昭老师的训练。在山东筝传统曲目的积累上，韩庭贵也在这段时间里受益匪浅。在韩庭贵的《鲁筝曲集》中，所收集的传统筝曲约有四分之三的曲目是张为昭传谱。

当韩庭贵 20 岁的时候，韩庭贵又经人介绍认识了他古筝生涯中的第三位师傅，有“天下第一弦”之称的王殿玉。在这期间，韩庭贵不仅学习了古筝还学习了播琴以及其他乐器，为他丰富的传统文化底蕴曾加了积累，为他日后的改编及创作提供了素材。王殿玉对弟子要求非常严格，提倡“冬练三九、夏练三伏”，要求弟子们练琴每天必须 8 小时以上。俗话说“严师出高徒”在这样的环境里他很快学会了当地琴书曲牌筝曲，掌握了老师所传授的各种技能，练就了一手扎实过硬的基本功，提高了筝的演奏技术，为日后在古筝艺术上取得的成就打下了坚实的基础。

中国古筝网
www.guzheng.cn

农民出身的韩庭贵，经历了新旧社会的更替，他对祖国的民族音乐艺术，有一种近乎崇拜的热情。用曹正先生的话说，就是：“敬业乐群”。他的演奏风格的热情奔放，无不来源于老师的教诲。在老师的指导下，韩庭贵的演奏艺术日渐成熟，在思想、精神、艺术境界上也得到了升华。

第五章 教学与科研

第一节 教学

一 教学方法

韩庭贵从事古筝教学几十年，在长期的教学过程中，他归纳并总结了较为科学和严谨的方法，即四结合的方法：

（一） 学习技法与讲解曲意相结合

国际著名华裔钢琴家傅聪曾这样感慨地说过："最近几年国内有成千上万的孩子通过钢琴8级或10级考试，但是真正的钢琴演奏人才并未出现几个[1]。"在古筝的教学中，这种现象也是个普遍存在的问题。一些看上去演奏技巧很简单的筝曲，恰恰是风格、音韵十分丰富的曲目。对于怎样解决这个问题，韩庭贵有着他自己的见解。

首先要解决的是技法上的问题。由于这些曲子节奏比较慢，在练习时不仅要把握好左手按揉技法，还应该注意其节奏的准确、句法的呈现、音色的纯净及强弱的控制。

技法上的问题解决后，就要深入了解一下乐曲的内容及意境。传统筝曲根据表现内容的不同可分为叙事和抒情两种。叙事性的传统筝曲，常常在筝曲标题上就有所体现，如《隐公自叹》、《文姬归汉》、《红娘巧辩》等等。由于目前学习古筝的主流人员仍是小孩子，因此在讲解此类乐曲的内容与意境时，就不得不涉猎到许多传统的文学作品与历史事实，使学生在学习古筝的过程中，同时也对中国的传统文化有了进一步的了解。讲解抒情性的传统筝曲时，不仅要通过讲解的故事使学生产生相应的联想，而且还要针对有些学生年龄小、无法理解某些感情因素的情况，对学生进行"移情"教学。所谓"移情"，就是把一种感情用另一种相类似的感情所替代。比如说，在练习《汉宫秋月》时告诉学生需要哀怨的情绪，但由于学生年龄小而无法理解，于是就把哀怨的情绪告诉他们用伤心或难过的情绪所代替，这样学生就能够理解了，这个把哀怨的情绪用伤心或难过的情绪代替的过程就是"移情"。

在筝曲技法于表现内容都解决之后，就是把两者结合起来的过程了。有了对筝曲内容的理解，技法会发挥得更加恰当，筝曲的表现就更加到位。任何机械、呆板的演奏都不会给人以美的享受，只有加深对作品的理解，更好投入到所演奏的乐曲中去才能打动自己，从而征服观众。

（二） 练习曲与基础训练相结合

在古筝学习中，人们往往只注重学习曲目，而忽视了对练习曲的训练。韩庭贵认为学筝主要在于基础训练。在他多年教学生涯中，他始终注重基本指法的练习、注重传统曲目的声韵互补。韩庭贵认为要成为一个真正的古筝演奏家的必要条件是具备扎扎实实的基本功，每一种指法训练、每一首练习曲都要达到具体的技术要求。因此，韩庭贵在教学中特别注重练习曲的训练，他认为练习曲是巩固基本指法、提高演奏技巧的重要手段。因为练习曲一般都

[1] 付聪 《钢琴8级、10级考试，演奏人才并未出现几个》

具有针对性，通过反复的、专门的某种单项练习，可以达到掌握某种弹奏技巧和方法的目的，同时练习曲训练时没有旋律和乐曲表现力方面的负担，就能把更多的注意力放在触弦角度和对音色与力度的控制等技术上，从而使技术训练取得较高的成效。所以只有通过长期专门的基础技巧训练，才能有效地克服高难度技巧技术负担。韩庭贵在教学中起初不让学生弹奏过大的曲目，而是扎扎实实的弹一些练习曲，为日后的学习在技术上打下了牢固的基础。这种教学方法刚开始效果不够显著，随着所弹练习曲曲目的逐渐增多，练习时间的增长，这种深厚的功底优越性就会慢慢地体现出来。他特别反对急于求成、拔苗助长，尤其是过早地练习难度大的大型曲目，不仅走了弯路，还可能形成一些难以克服的不良习惯。

（三） 学习技巧和学习乐理知识相结合

学习技巧和学习乐理应当同步进行。特别是对一些初学者，学习乐理知识，熟悉各种记号，音乐术语，培养读谱习惯，增强节奏感和音乐的心理感应能力，是学好技法的基本前提。古筝的各种技法比较独特，只有熟记于胸才能运用自如。韩庭贵要求学生在掌握现代普通意义上的乐理知识的同时，还要对中国传统音乐理论有所了解。

在韩庭贵的教学过程中，常会有意的提及“板”、“眼”、“字”等中国传统音乐名词。起初韩庭贵并不讲解这些名词的准确含义，而是把原有乐理中相同含义的名词进行替代，如：把“音”替代成“字”，有些“拍”替代成“板”或“眼”，等等；到学生逐渐在学习中自己理解到这些名词的真正含义是，它才会给出这些名词的定义，以加深学生对这些传统音乐术语的理解与领悟。

中国古筝网
www.guzheng.cn

韩庭贵不仅培养学生们的简谱的视唱能力，还会在学生达到一定程度后，教唱一些简单的工尺谱。韩庭贵从小接受的是中国传统音乐教育，学唱工尺谱是学习古筝的基础。因此在教授传统曲目时，韩庭贵总会哼上一段山东筝的花字工尺谱，目的不在于炫耀，而在于让学生了解工尺谱。特别是在目前会唱、会看这种花字工尺谱的人越来越少，出于对山东筝的热爱，韩庭贵希望有更多的学生会唱花字工尺谱，使山东筝派艺术后继有人。

在乐句和段落的划分上，韩庭贵有自己的一套教学方法。不像其他人一样，把乐句和段落在教授一首乐曲前就给学生划分好，韩庭贵要求学生一遍遍的唱谱，根据自己的呼吸和对乐曲的理解，由学生自己来划分段落。这样，不仅使学生把段落与乐句的划分铭记在心，而且使学生在演奏筝曲时，能够自然的断句。

（四）抒情和演奏技巧相结合

音乐是表达情感的艺术。“情”是创作和演奏的灵魂。韩庭贵认为：古往今来没有一个艺术家不是善于抒情的，古筝的演奏贵在以情述音、由情引声、意在声外，因为每首乐曲的最终目的都是借音乐来表达情感。演奏者要根据乐曲不同的情感需要，用不同情绪去演奏，力图表达准确。这就要求演奏者领会曲意，才能演奏的完美。如果演奏者只注重技巧体现，而忽视了抒情美的特点，也许一时也能博得听众的赞许，但长此以往很难使人信服。因为他

忽视了情的投入，也就抽去了音乐艺术价值的真谛，就会沦为无灵感、无生命的演奏。归根结底“声”要从属于“情”。声情并茂是演奏的最高境界，是韩庭贵古筝教学艺术的又一追求。

二 教学特点

（一）重视口传心授的传统传承方式

传统音乐的教授在过去一直是运用口传心授的方式进行的。所谓“口传心授”是指，“通过口和耳来传其形，以内心领悟来体味其神韵。在传形的过程中，对其音乐进行深入体验和理解”[1]。口传心授，“是汉语‘偏重心理，略于形式’的思维方式，是其音乐创作、传承、记谱、表演、欣赏或审美的整体模式(也是中国艺术的整体模式)。它有着自身语言、哲学、艺术、美学、心理学等基础”[2]。口传心授有着不确定性、创新性和即兴性的特点。韩庭贵在他的古筝教学中就沿用了这一古老的教学方法。

在教授传统筝曲目时，韩庭贵经常为学生做示范，但是每遍示范根据不同的情况总会有所差异。韩庭贵要求学生在掌握了山东筝曲的固定润色模式后，在主要的“板”、“眼”、“字”无误的情况下，在加花或其他润色旋律的手法上可以根据自己的理解进行弹奏，不一定非得遵循他的演奏版本。如果有学生做的加花或润色他觉得比较新颖好听，他也会把这种手法记住，收为己用。

在韩庭贵使用的教材上，仍沿用了传统工尺谱的记谱方式，谱面上记录的只是旋律的骨干音，至于其他的润色技法并没有一一记录，给学生了极大的自我发挥空间，为培养学生的创新能力和即兴能力打下了基础。

中国古筝网
www.guzheng.cn

（二） 注重学生的听觉培养

每个弹筝的人要想弹出美的音色，首先应该有明确的概念，什么样的音色是美的音色，这样才有了追求的目标。因此，应该多听一些演奏家优美的演奏，这样可以培养自己对美好音色的感受。韩庭贵在多年的教学实践中积累了丰富的教学经验，他认为：“除了对音乐的热爱，学会听，培养一个良好的听觉习惯，是初学者所应具备的最重要的学习条件。”首先，要学会辨别音高，是听的第一步。是否具有一个良好的音准概念，对一个初学古筝的学生来说，无论是在兴趣上，还是在进度上都有着重大影响。韩庭贵认为，初学者最重要的是使用自己的耳朵，在学习的初级阶段，就要养成全神贯注的聆听音准的习惯。仔细分辨音准的变化和手指的位置，并迅速的加以调整，通过这种听觉训练来不断地提高对音高的辨别能力，及指法的调整能力。韩庭贵认为，听觉是行动的先导，演奏者不仅要学会听音高，还要学会去听音色的变化，节奏、节拍的变化，去听旋律线条的进行，听得见它们细微的变化，分的清它们细小的差别，才可能体会到音乐的美妙之处。听，是鉴别音乐优劣的最高标准。韩庭贵认为音乐熏陶的最好方式就是听。

---

[1] 刘富琳《中国传统音乐“口传心授”的传承特征》
[2] 管建华《世纪之交:中国音乐教育与世界音乐教育》

为了加强对学生的听力培养，韩庭贵特别注意以下几个环节的教学：

第一环节，上课时，要求学生把作示范的弹奏用录音机录下来，回去后先听录音；第二环节，看着谱子听；第三环节，打着拍子、眼睛看着谱子听录音；第四环节，眼睛看着谱子、手打着拍子、耳朵听着录音来读谱。这四个环节是学生没有进入练习前所必须做到的。第五个环节，就是在弹奏准确无误的情况下，用最慢的速度，进行多次地、不出错的练习。为了加强对学生听力的培养，他还把自己整理的《鲁筝曲集》中的一些曲目录制成录像带、磁带叫学生反复看、反复听，同时他还经常找一些经典作品的CD、VCD放给学生们听、看。他认为听并不是简单模仿别人的演奏方式，而是通过听、看，来体会演奏家们的内心语言。这些演奏家们的成名作品是他们表现最具感染力和音乐美感的地方。透过观察别人是如何处理作品的，来纯粹的感受音乐、感受美，激发自己的音乐热情。

（三）注重与学生们的沟通

韩庭贵认为一个好的老师首先要与自己的学生有很好的交流，老师与学生沟通的好坏对教学效果起到了相当重要的影响。他在教学中还非常注重用启发、诱导的方法来进行教学。他希望学生不要完全按照老师教的方法去弹，要将自己的理解感悟溶入到自己的演奏中。因此，韩庭贵在教学中非常注意发挥学生的潜力，充分调动学生的主观能动性，鼓励学生提出自己的见解和观点，共同研讨乐曲的处理方法和所要达到的效果。

（四）注重示范教学

在古筝演奏教学过程中，光用语言进行表达是不够的，学生也不可能把课的全部内容都接受、吸收。韩庭贵往往是用示范的教学方式来进行教学。韩庭贵一直采用独特带功法来训练学生，把传统教学方式中的学生自己练琴变为老师带着学生练琴，从慢到快，常常一弹就是一个多小时。韩庭贵讲："这样虽然老师辛苦一些，但学生能听得见，看的见，弯路就很少走了，基本功也扎实，对以后的学习自然就打下了一个良好的基础。"

（五）注重神似反对形似

韩庭贵在教学中要求学生学会运用气息，处理好启承转合、抑扬顿挫的关系。他反对形似、提倡神似，认为弹筝是人感情的一种抒发，应顺情而发；硬性模仿、追求表面上的相似只会使音乐枯燥乏味，失去感染力。只有在"神"字上下功夫，才能表现出乐曲的情感和内涵。他强调读谱的重要性，读谱宛如朗诵诗词，有板有眼、有句有节、有轻有重、有缓有急，只要把谱熟记于心，脱口可唱、由情带声，就能逐步悟出神韵来。他不主张学生死记硬背曲谱，他说："演奏谱充其量只能记出演奏者彼时彼地心境里发出来的心声，是一种僵死的东西，音乐是有感情的，不同时期，不同心境的演奏者所表现的乐思不尽相同，演奏谱反映不出这个特征。特别是左手的按、滑、揉、颤等有许多微妙的地方，是演奏家演奏时即兴发挥出来的，是曲谱没有记录也无法记录的。恰恰是这些地方最能表达出乐曲的神韵。"所以我们要学习古筝演奏家、艺术家演奏时的感情处理，就要多听他们的弹奏、讲解，充分去体会他们所演奏的神韵、掌握他们所要表达的精髓，以便更好地表达乐曲的意境。

中国古筝网 www.guzheng.cn

(六) 注重演奏姿势的优美

古筝演奏在登台表演时，观众在听音乐的同时也非常注重演奏者的外部形象。良好的仪态从视觉方面对音乐的表现起着辅助的作用。良好的仪态要求自然大方，又有投入感，面部要平静松弛，不要呆滞紧张，随着乐曲感情的变化，仪态自然变化，举止动作变化不要过大，以免哗众取宠、喧宾夺主，更不能有摇头晃脑咬唇伸舌等不良的姿态。

古代称古筝为仁智之器，弹筝是高雅之举。韩庭贵历来提倡弹筝应有大家的风度。因此，他都是以稳重大方的姿态出现。一位著名的演奏家有这样一句话："最高的艺术效果，可以用最简单的手段来获得"。这是贯彻于一切艺术中的一条通则。韩庭贵认为弹筝应从手的基本功下上功夫，重在以优美的旋律、浓郁的韵味、深刻的内涵鼓舞人感染人，切不要以多余的动作哗众取宠，那样会破坏音乐表现的艺术境界和听众的欣赏情绪，引起听众的反感。

三 教学成就

韩庭贵在长达 40 余年的教学中，言传身教、诲人不倦、循循善诱，把毕生精力都投入到弘扬古筝艺术、培养古筝新人上。他培养的学生有的在一些文艺团体中担任重要角色，有的已经成为国内音乐学院的专业老师，有的正在攻读音乐硕士，有的还在国外传播古筝艺术，有的在中国器乐古筝大赛中多次获奖。韩庭贵的女儿韩英也是他的得意门生，现在于曲阜阙里宾馆（国际宾社）担任专业古筝演奏员，同时在当地担任古筝老师，直接传承了他的古筝艺术，其外孙女在中国音乐学院附中专修古筝。在他 40 余年的教学中，教出的学生约千余人，可谓是桃李满天下。

中国古筝网
www.guzheng.cn

1990 年在山东电视台、山东广播电台联合举办的山东省首届儿童少年部分民族器乐大赛中韩庭贵荣获优秀园丁奖。

为了普及和提高山东古筝艺术，培养高超古筝演奏人才，韩庭贵 40 余年来把全部心血献给了山东古筝事业，使山东筝派艺术如虎添翼有了长足的发展，在国内外有了广泛而深远的影响，为山东派古筝艺术弘扬光大做出了积极的贡献。

第二节 科研

一 古筝形制的改革

大凡装有弦的乐器，在其演变的过程中都有一个弦数由少到多或由多到少的变迁。究其原因，不外乎是三种需要：一是时代发展和丰富艺术表现力的需要；二是发挥技巧，方便演奏的需要；三是改善共鸣效果，科学配置的需要。被古人誉为"包 群声以做主，冠众乐而为师"的筝，也正是按照这种规律发展而来的。韩庭贵在演奏实践中感到 21 弦筝的音域范围已经不能适应大型乐曲的演奏，限制了筝的表现力。于是韩庭贵在上个世纪 80 年代与扬

州乐器厂共同研制，把原来的 21 弦筝，改成了 26 弦筝，使古筝的音域从原有的大字组 D 到小字三组 d 扩展到了从大字一组 G 到小字三组 g。比常规筝的音域扩大了一个八度，从而极大的丰富了古筝的艺术表现力。新筝产生后，在山东各地很快传开，受到了全国古筝演奏家和器乐改革者的关注和欢迎。韩庭贵在筝乐形制的改革中始终遵循了以下几个原则：一在保留原器乐音色的特点基础上改革音质；二原器乐的演奏技法及风格的发挥在改良后的乐器上不受影响，并为发展新技法提高表现力创造了条件；三保留原器乐的基本形状，并使其结构更为科学合理，造型更加美观。乐器的革新与演奏艺术自身的完善，为古筝创作，以及古筝技法的拓展，提供了物质条件。

二 理论

韩庭贵在演出教学的同时，还非常注重对音乐理论的研究。特别是在上个世纪 80 年代后，韩庭贵被调到山东艺术学校任教。学校在他的研究上提供了方便，让他接触到了新的艺术领域。由于他具有扎实而丰富的传统音乐积累，又具有创新精神，所以他不仅在创作和演出上结出了硕果，而且在古筝理论上也提出了很多有学术价值的见解。他认为："技巧训练离不开理论的支持，没有理论基础，单纯的技术也就变成了无本之木、无源之水，是缺乏生命力的。"韩庭贵根据自己多年来的经验和感受，对古筝艺术理论方面进行了深入的探讨和研究，在各大艺术学院学报上发表了多篇论文，先后有《古筝知识》、《关于古筝艺术的探讨》等数十篇，对古筝的普及起到了积极的作用。有时遇到技术上的难题，他总是去查阅大量的资料，从书本中去查找解决的办法。1991 年 7 月在辽宁朝阳召开的中国古筝研讨会上，韩庭贵发表的《高山流水琴韵长——谈古筝艺术的继承与发展》受到了与会人员的一致好评，在文章中，韩庭贵由筝曲《高山流水》引发出了传统筝曲的发展与继承问题。相较非物质文化遗产的传承与保护得到广泛关注的今天，在上世纪九十年代初，韩庭贵就提出了对传统古筝音乐的传承与保护问题，这在当时是难能可贵的。可见，韩庭贵有着敏锐的洞察力与对传统音乐的挚爱。韩庭贵认为："在充分继承的基础上求发展，是实现高水平、高层次古筝艺术的必经之路。要达此目的就必须锲而不舍的探索和研究，理论是一切实践的基础与指导。"

中国古筝网 www.guzheng.cn

结 语

山东筝派作为一个具有悠久历史和丰厚文化底蕴的古筝流派，在古筝艺术中占有极其重要的地位，也是中国传统音乐的重要组成部分。山东筝派的形成与其流传地域、历史、方言、文化等诸多因素有关，没有了创作、演奏、传播山东派古筝艺术的筝派传人，山东派古筝艺术就成了无源之水。因此对筝派传人的研究，在山东派古筝艺术的研究中，有着十分重要的意义。 本文仅就山东筝派的代表人物韩庭贵的古筝艺术进行了一些粗浅的研究，旨在找出山东传统筝派艺术的一些规律和特点。

韩庭贵收集整理了山东传统筝曲，为研究山东筝留下了宝贵的文献资料。同时，他又根据自己多年的演奏经验，遵循山东筝的固有特点创作了一批新作品，丰富了山东筝的曲目，对山东筝的传承起到了一定作用，使传统与现代相结合。

韩庭贵在筝的演奏技法的传承与创新方面也做出了很大的贡献。他把山东筝派的代表技术，发挥得淋漓尽致，得到了筝界的一致认可，为其他筝派了解山东筝提供了方便。在他的新曲创作中，也同时创作了新技法，丰富了古筝的表现手段。不仅如此，韩庭贵对乐器的形制也进行了改革。使山东筝在音域上得到了扩展，表现力得到了提高。

韩庭贵在山东筝的教学上也是不遗余力的，他总结了优秀的教学方法，培养了大批学生，他的学生遍布全国各地，有的还来自海外，为山东筝的传播做出了不可磨灭的贡献。

韩庭贵的古筝艺术是充满智慧和情感的，他的音乐艺术洋溢着人文精神，以及对人类未来的美好憧憬。他的古筝艺术管窥了山东筝派艺术的整体特色，对保护和传承山东筝派艺术有着现实的意义。传统音乐有着“变通”的优良传统，在文化守护与文化整合的今天，只有更好的守护我们传统的音乐遗产，才能够让传统音乐屹立在未来的世界音乐之林，散发出它独有的魅力。

中国古筝网 www.guzheng.cn

参 考 文 献

1. 周耘．古筝音乐[M]．长沙：湖南文艺出版社，2000
2. 谢晓滨、姚品文、陈法．古筝艺术与名曲[M]．南昌：百花洲文艺出版社，2000
3. 阎黎雯．中国古筝名曲荟萃[M]．上海：上海音乐出版社，1991
4. 韩庭贵．鲁筝曲集[M]．济南：齐鲁音响出版社，1997
5. 林玲．古筝演奏技法教程[M]．合肥:安徽文艺出版社，2003
6. 袁静芳．民族器乐［M］．北京：人民文艺出版社，1991
7. 叶栋．民族器乐的体裁与形式［M］．上海：上海文艺出版社，1983
8. 杜亚雄．中国民族器乐概论［M］．长沙：湖南文艺出版社，1999
9. 袁静芳．中国传统音乐概论［M］．上海：上海音乐出版社，2000
10. 袁静芳．乐种学［M］．北京：华乐出版社，1999
11. 沈洽．贝壳歌［M］．上海：上海音乐出版社，2004
12. 刘再生．中国古代音乐史简述［M］．北京：人民音乐出版社，1989
13. 樊祖荫．中国五声性调式和声的理论与方法［M］．上海：上海音乐出版社，2003
14. 中国民族民间器乐曲集成　山东卷［M］．北京：中国ＩＳＢＮ中心
15. 汪莹．山东传统筝乐研究［Ｄ］．陕西师范大学，2004
16. 王英睿．碰八板研究［Ｄ］．中国艺术研究院，2000
17. 程璐璐．当代筝曲的创新意识及其表现手法［Ｄ］．南京艺术学院，2004
18. 刑立元．二胡演奏艺术的"情"和"韵"［Ｄ］．上海音乐学院，2005
19. 孙丽伟．琵琶文化论［Ｄ］．福建师范大学，2002
20. 郭宁．山东文化的历史演进及山东文化区划研究［Ｄ］．安徽师范大学，2006
21. 成公亮．山东派古筝艺术［Ｊ］．人民音乐，1982（11）
22. 王卓模．《汉乐》"六十八"板的曲式及其变化［Ｊ］．中国音乐，1988 (01)
23. 董维松．从音乐发展逻辑看《八板》的结构［Ｊ］．中国音乐，1982 (02)
24. 吴赣伯、项斯华．中国筝乐源流与风格［Ｊ］．
25. 邱大成．齐鲁筝派初探［Ｊ］．中国音乐，2003（03）
26. 赵玉斋．鲁筝老八板传统流派乐曲研究—第一大套曲概说［Ｊ］．乐府新声，1983　(01)
27. 成公亮．水泊梁山地区的复调音乐——介绍丝弦重奏"碰八板"［Ｊ］．音乐爱好者，1981 (03)
28. 姜宝海．(八板)有单、双［Ｊ］．中国音乐，1989　(01)
29. 高自成．回忆我的古筝生涯［Ｊ］．齐鲁乐苑，1983　(03)
30. 魏军．山东古筝名曲〈高山流水〉析解［Ｊ］．交响，1998 (01)
31. 高百坚．以韵补声刍议［Ｊ］．中国音乐，2002 (02)
32. 赵毅．试论以韵补声的动态变化［Ｊ］．黄钟，1992 (04)
33. 付聪．钢琴８级、10级考试，演奏人才并未出现几个［Ｊ］．《乐器》，2004　（06）
34. 李晗．谈古筝演奏激发的创新与发展方向［Ｊ］．中央音乐学院学报，2000（04）
35. 沈正国．敦煌古筝教室1—5［Ｊ］．乐器2005（1-6）
36. 刘燕．客家筝考［Ｊ］．中国音乐，2005（02）
37. 晓梦．古筝的制作［Ｊ］．乐器，20005（04）
38. 林玲．古筝的音乐表现［Ｊ］．小演奏家，2002（12）
39. 李庆丰．话说古筝的摇指、轮指的技法［Ｊ］．乐器，2005（10）
40. 伊晓军．如何提高学生的练琴效果［Ｊ］．乐器，2005（10）

41. 孟建军. 人需要不断修炼自己［J］. 乐器，2005（01）
42. 宋照敏 . 马金凤唱腔艺术初探［J］. 音乐研究，2005（03）
43. 施咏. 阿炳及二泉映月研究述评［J］. 音乐研究，2005（04）
44. 陈四海. 秦始皇陵出土银制义甲考［J］. 中国音乐学，2005（02）
45. 冯振琦. 河南板头曲<高山流水>探源［J］. 中国音乐，2005年（03）
46. 康长河. 规范出大家 幻想是翅膀——罗忠容先生艺术生涯给我们的启迪［J］. 中国音乐，2005（03）
47. 徐天祥. 满庭华芳六十载 德艺双馨八十年——罗忠容教授艺术成就研讨会综述［J］. 中国音乐，2005（03）
48. 冯光钰. 吴地民间音乐传统与阿炳和无锡学派——兼谈太湖地域传统民间音乐的保护与发展［J］. 中国音乐，2005（01）
49. 关孟华. 河南筝曲主体研究［J］. 中国音乐，2005（01）
50. 刘慧. 孜孜以求 无怨无悔——肖剑声教授艺术成就与教学思想［J］. 中国音乐，2005（04）
51. 杨娜妮. 山东筝、筝曲及演奏特点［J］. 乐府新声，1988(01)
52. 刘娜. 筝路漫漫 天道酬勤［J］. 小演奏家，2002（12）
53. 张斌. 古筝早期之我见［J］. 小演奏家，2002（12）
54. 韩建勇. 古筝名曲解析与欣赏［J］. 乐器，2005（12）
55. 黄伟. 用心灵与古筝对话［J］. 乐器，2005（12）
56. 张跃进. 练习曲有效练习应注意的几个问题［J］. 乐器，2005（04）
57. 张珊、王建民. 筝曲不同风格成因透析［J］. 中国音乐，2003（01）
58. 尚彦沙. 古筝新韵——至爱丽丝西为中用［J］. 乐器，2005（07）
59. 杜鹃. 谈山东筝派的继承与发展［J］. 艺术探索，1994（07）
60. 伍国栋. 非物质文化遗产保护思考—以传统音乐文化类型为例［J］. 人民音乐，2006（01）

www.guzheng.cn

致　谢

首先，感谢我的导师朱卓建副教授。在读研究生的三年间，无论是在学习上还是在生活上都给予了我无微不至的关心、爱护和教导。特别是论文修改期间，朱老师常常到深夜还在操劳。他严谨的治学态度、精湛的专业知识、孜孜不倦的钻研精神和对艺术炙热的追求，深深地影响了我，使我受益匪浅。

在论文采风过程中，韩庭贵先生和他的女儿们，特别是韩英女士给与了莫大的配合与帮助。

同时还要感谢林玲教授、韩庭贵教授、赵淑萍教授在传统筝演奏上给与的悉心指导；感谢所有帮助过我、支持我、关心过我的老师、朋友、同学们。

最后，还要感谢我的父母，没有他们，我不可能走上艺术道路，没有他们的支持，我不可能走到今天，是他们无私的爱让我有勇气继续在艺术的海洋里遨游。

傅　荣

2007 年 6 月

中国古筝网
www.guzheng.cn

韩庭贵古筝艺术研究

作者：付荣
学位授予单位：中国音乐学院

万方数据 WANFANG DATA 文献链接

相似文献(1条)

1.期刊论文 韩建勇 古筝名曲解题与赏析(三) -乐器2006,""(2)

Ⅱ古筝音乐名曲解题之近现当代创编部分

〈包楞调〉

此曲是由著名山东筝派演奏家、山东筝派代表人之一的韩庭贵先生根据山东菏泽成武民歌改编而成的.乐曲惟妙惟肖地描绘了旧中国的农村妇女起早摸黑纺棉花的连绵不绝的楞楞声,就在这楞楞声中,蕴含着农村妇女的苦楚与哀痛,同时也饱含着她们对幸福生活的向往和企盼.该筝曲着重突出了山东派古筝演奏技法,大指第一关节的灵活快速托劈所产生的效果,犹如珠玉落盘,清脆利落.但韩庭贵先生的演奏视野比同代的演奏家更为开阔,而不拘泥于传统技法的窠臼.执教期间,他始终保持着创新的精神,独创性地使用了左手快速上下刮奏、快速八度大跳等技法,使乐曲极具有艺术感染力.此曲获得多次奖项,并曾于国内外电台录音播放,影响深远.

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Thesis_Y1159996.aspx
授权使用：上海海事大学(wflshyxy)，授权号：cd3e6648-5a84-4abe-b549-9e270156e424
下载时间：2010年11月7日

中国古筝网 www.guzheng.cn