

广陵派张子谦先生

古琴演奏艺术初探

戴晓莲

古琴音乐历史悠久，在我国音乐史上占有重要地位。由于地区和师承的不同。古琴音乐形成各种不同的派别。明清以来，仅在江浙地区就有虞山派、浙派、广陵派，这些琴派不绝如缕地代代相传，传至今天就形成象吴景略先生的婉约流畅的风格，卫仲乐先生的气势粗旷的风格，姚丙炎先生的清淡典雅的风格，而张子谦先生则直接继承广陵派的传统形成潇洒飘逸的风格特点。明末清初，广陵地区的扬州是当时沿海地区的交通枢纽，经济繁荣，文化发达，特别是琴坛活跃、琴家辈出，其中徐常遇、徐祺、徐祚等古琴家琴艺精湛形成了独特的演奏风格，他们广招门徒、纂谱传曲流播甚广，人称广陵派。清末后又经近代许多名家的继承发展，这一琴派达到了更高的艺术境界。

广陵琴家张子谦先生，1899年出生于扬州，13岁随清末一位著名广陵琴家孙绍陶先生学琴，1933年他与查阜西、彭祉卿先生等在上海创建了“今虞琴社”。解放后，1956年后又被聘为上海民族乐团古琴独奏演员并担任上海音乐学院古琴兼课教师，他经常在全国各地演出，受到听众的欢迎，他的《平沙落雁》、《梅花三弄》、《忆故人》等曲早在三、四十年代就已灌成唱片，发行于国内外。

张子谦先生在七十多年的艺术生涯中，就古琴的演奏、教学和传统琴曲的整理方面作了很多贡献。他在广陵派演奏风格特点的基础上又有所丰富发展，并形成了他自己所特有的风格。

下面试从三个方面作初步的探讨。

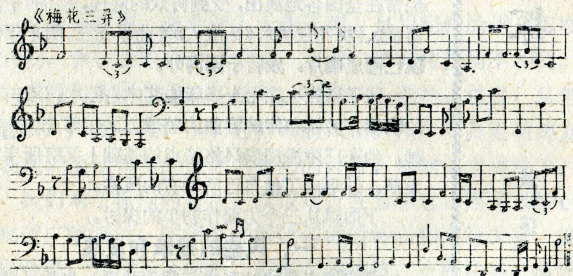
一、风格的继承和发展

琴家演奏风格的形成与师承关系、生活环境和个人修养有很大联系，现代有些著名琴家由于这种因素，形成多种不同演奏风格及流派，从而使我们

的古琴演奏艺术异常丰富、多彩。

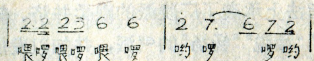
广陵琴派的演奏风格以“轻松脆滑，高洁清虚，幽奇古澹，中和疾徐”(《五知斋琴谱》)这十六个字的美学标准来指导它的演奏，它与虞山派不同的是，在崇尚“清微澹远”的同时，追求“洒脱”“畅扬”的情趣。正是在这样的美学标准指导下，广陵琴派在演奏中追求“……重而不虚，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛，若吟若猱，圆而无碍，以绰以注，定而或伸，行迥曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联……”(《五知斋琴谱》)的效果。张先生不但继承了广陵派的这些特点，而且在他长期的演奏中不断地发展和丰富了广陵派的特点。

张先生早在青年时期就随孙绍陶先生学弹《龙翔操》，他非常喜爱这首曲子，每日如饥似渴地练习，终于使他深得要领。很快地掌握了广陵派的演奏技艺，以后每弹到此曲技巧较难的后段时，孙先生为他叫绝不已，并说：“余不如尔”。在继承广陵派的基础上，张先生进一步注重对乐曲的深刻理会，强调“要奏出曲子的精神”。也就是他常说的，弹琴要弹出个“神气”。如：《梅花三弄》第八段，张先生称之为“精彩段落”，二个对比性的乐段，遥相呼应，层层推进，节奏丰富多变，旋律活泼流畅且始终围绕中心音旋转，中心音又随徵一角一商一宫音不断变化，给人动荡不息之感，加以轮、撞、活吟、荡猱、虚上等指法的变换运用，充分展现了梅花挺拔、千姿百态的神态。谱例：



《樵歌》是广陵派琴曲代表之一，张先生在演奏时，用深厚苍老的音色，来表现樵夫们对大自然的深情和劳动场面，第七段曲调是广陵派中著

名的《号子歌》，张先生理解为号子声和劳动节奏的结合，他用广陵派中少用的大猱大绰来表现劳动号子和伐木声，他在教笔者弹奏此曲时还常哼吟着号子的旋律：



张先生强调要用整个身心来演奏这段，力求达到“以心呼音，意先呼音”，心、声统一的境地。才能使全曲弹出“神气”，从而表达出作者隐居山林怡然自得的情趣。

张先生演奏风格的形成也与他善于借鉴勤于学习分不开，二十年代，他来到上海，在上海这样一个大千世界里，他接触到了许多其他音乐艺术。如，江南丝竹和昆剧，大大开阔了他艺术视野。同时他还广为寻觅知音，结识了查阜西和彭祉卿等著名琴家，他们经常在一起切磋交流，张先生很欣赏彭的《忆故人》和查的《潇湘水云》并向他们学弹，他认为他们在速度上的安排比自己紧凑，没有拖沓之感，因而在以后《龙翔操》的演奏中加强了处理，一面使节奏更加起伏速度变化的幅度明显地扩大，一方面又注意段落之间、乐句之间的衔接，在速度和节奏上务求一气呵成。正是经过他精益求精的不断努力，这首琴曲终于成为他的拿手之作，得到广泛地流传。由于张先生弹奏的《龙翔操》已经臻于炉火纯青的地步，故琴界众口交誉，称他为“张龙翔”。他还向彭祉卿学得其家传曲《山中思友人》（又名《忆故人》），并改编成小合奏、琴箫合奏等形式。彭去世后，《忆故人》又成了他擅弹的曲目，并灌成唱片，广为传播，他所演奏的《忆故人》既清新洒脱，又优雅恬静，婉转地表现了山中月下，徘徊叹息思念故人的感情。

张先生取得成绩的另一原因是，他从没有门户派别之见，他主张要“取各家之长，博众家之采”，二十、三十年代，他与查、彭三人有“浦东三杰”之称，即查潇湘、彭渔歌、张龙翔。之后，他又结交了梅庵派琴家徐立荪、浙派琴家徐元白、虞山派琴家吴景略等人，并经常在一起交流，“虚心学习，旁通博引”成为他弹琴的座右铭，直到七十多岁高龄时，他仍孜孜不倦求教别人。早在廿年代中期，徐立荪先生曾经批评张先生：“弹琴功夫不够，下指不实，调息不匀”，这对当时已操琴有二十多年，在琴界已有一定影响，并被称做“张龙翔”的张先生是一个震惊，但他虚怀若谷对自己的演奏进行思考，并写条幅挂在房中，“廿载功夫，下指居然还不实，十分火候，调息如何尚未匀”。以此自勉，不断求索。正是在这种精

神指导下，张先生青年时掌握了多种派别的曲子，丰富了演奏，并为后来渐渐形成自己的风格起了良好的作用。

张先生在指法上承袭了广陵派的刚柔并济、轻松脆滑的特点，在演奏风格上则继承了“洒脱”“畅扬”的气派，并加以发展，使其更为豪放超逸，更加苍老遒劲。若把他演奏的《龙翔操》和同出一门的师兄弟刘少椿先生的《龙翔操》进行比较，就可看出，张先生的节奏处理更加自由，速度与力度的对比幅度更大，而且轻重疾徐的变化极为自如。谱例：

从谱中文字说明还可看到速度变化从平稳——快——平稳——快——原速。快时紧凑，一气呵成，平稳时从容不迫，如第二句的的G音，张先生强调绰上，时值拉长，接着以较开始时快的速度，音阶式连续下行，速度渐快，犹如瀑布飞流直下势不可挡。第五句节拍变为3/8速度加快，造成活泼跳跃的气氛。他之所以这样处理是因为他始终坚持着一条“轻响应在无意之中”的准则。而刘少椿先生在节奏和速度上处理都较为平稳，侧重古朴幽淡的情趣。

笔者跟随张先生学琴多年，从长期观察中还认识到，张先生的演奏风格形成与他个人的性格也有一定关系，他性格豁达开朗，为人随和从不以长者自居，虽已是耄耋之年，仍与小孩玩笑嘻耍，很多年轻人喜欢接近他，这样的性格的确与他洒脱自由，随意飘逸的演奏风格形成有关。

二、指法特点

弹琴讲究韵味，犹如书法讲究笔风和气韵。尽管弹琴和书法是我国传统艺术的两个门类，但在本质上确有着相通之处。清代蒋文勋在《琴学粹言》中指出“弹琴又如写字，右弹如笔划，左手如映带……”而韵味则象字中的映带，变化万千“…有粗有细，有长有短，有浓有淡，有正有偏，有起有伏，有实中有虚也”。古琴演奏家正是通过吟猱绰注的细腻变换，赋予乐曲以韵味。在张先生的演奏中我们感到随着他左手的吟猱绰注，琴曲的韵味仿佛随意飘逸而出，显得洒脱自如。如：他的绰注，很少是呆板的一上一下，而是灵活的任意往来，犹如书法中的藏锋、回锋。正如蒋文勋所说“指下之有绰注，独写字之有牵丝侧锋也，惟侧锋有情，如美人之妙，全在凝眸斜睇，欲言又止……”（《琴学碎言》）。他还善用回滑音，有时故意夸张地把一个音偏高，有时又故意把某个音时值拉长来表现他豪放不羁飘逸潇洒的演奏风格。如果说姚丙炎先生的演奏具有行书式工整典雅的特点，那么张先生的演奏应属于草书式的风格。

指法的运用，是表达乐曲韵味的具体手法，“琴之为道在乎音韵之妙，而音韵之妙，全赖乎指法之细微”，（《五知斋琴谱》）。广陵琴家对指法的运用十分重视。与其他琴派相比更是别具一格，有其独特之处。就张先生的演奏来说，他特别讲究左手动作干净利落，右手音色的坚实苍劲。

1. 指关节及转腕运用

换弦时，张先生讲究音质清楚利落，避免产生不应有的顿音或重音。他的经验是运用名指的第一关节和大指的关节按弦，再加上手腕的转动，使得一指在二根、三根甚至四根弦上的来回连续滑动换弦不留一点音响上断的感觉和视觉上跳动痕迹，犹如在一条弦上奏出。如《龙翔操》第九段谱例：

《龙翔操》



这句的速度较快，上下滑音和换弦较多，并只限于九徽和十徽八分之间，

他演奏时，采用大指和名指的关节，在 $\underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{5}}$ 的时候用大指滑上七弦八分得 C 音，然后快速转腕，一指按弹出 $\underline{6} \underline{\dot{5}}$ 二音，使这一小节音显得清楚圆洁。

$\underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1}$ 这四个音在不同的弦上不同徽上连续用大指和名指演奏，使快速的十六分音衔接自然。由于指关节与转腕的灵活运用，使这段为表现乐曲活灵活现，扑朔迷离的情趣起了很好的作用。

在张先生演奏的《秋鸿》中，也出色地运用了这种手法，这首曲子以秋日鸿雁腾飞万里、志凌云汉的情景来抒发作者远大的理想和对生活的热爱，张先生整理这首曲子时，则偏重于对鸿雁腾飞万里、孤高意远的抒发，所以乐曲的处理上开阔、明朗。在第二十七段中

谱例：



这句表现由远而近的飞翔，所以音要连贯，不出现顿音或跳音，而此句是在同一徽二至七弦的连勾，这就完全靠左手指关节的灵活运用了。在张先生的演奏中此手法用得极为广泛，他根据乐曲的不同需要生动灵活地采用。

2. 双撞

张先生的双撞果断而强烈，往来既棱角分明，又柔和，在《梅花三弄》《龙翔操》等曲中多次运用，造成清新和流畅的感觉。如谱 $\underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}}$ ，虽撞音全由左手滑上引下得音，但在上下中他强调强弱对比，即虚上实下，而不是各音强弱平均的 $\underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}}$ ，他演奏的双撞在乐曲中造成新鲜不平静的感觉，增加旋律的律动感。

3. 吟猱

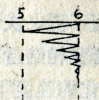
张先生演奏中洒脱里带细腻，飘逸中带含蓄。如《平沙落雁》一曲中，他为表现大雁悠悠自在，轻轻吟咏的诗情画意，运用了吟的多种变化，如第一段开始 谱例：



(吟猱音的记谱用~就可以，但为了更明确地表示张先生吟的变化，故记

成上述)

图示，演奏手法



首先用绰上得音，然后退吟往来幅度由大到小而成细吟，给人由近而远之感，《平沙落雁》一曲是张先生吟猱手法的集中表现，他曾说：“《平沙落雁》几乎每个音都有吟猱，但吟猱不露，竭尽含蓄之能事，关键在于一个‘活’”。因而他演奏的这首曲子，曲高意远，象一片眺远的遐想，似去欲存，让人细细地咀嚼回味。

张先生还根据音乐内容的需要,时常变换音色,从而达到一种刚柔并齐的效果。变换音色,除了左、右手“勾剔抹挑”的力度控制,按泛位置的变化而促使音色的变化外,还有两个与其他琴家有所不同的手法运用。

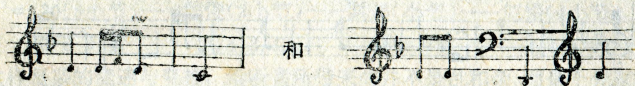
4. 偏鋒:

广陵派琴家在弹弦时，右手常带斜势，因而出音时弦并不是在手指中间，而是肉多于甲，这样手指向左或向右倾斜称偏锋。使用偏锋在乐曲中可根据曲子的内容，丰富音色，有利控制手上的轻重。

5. 过徽

根据曲子需要,为求得柔美或刚柔相济的音色,张先生右手过四徽甚至过五、六徽取音,这多半是六、七弦上使用,由于这二根弦音色亮、声音高,所以过徽取音可得到柔美的音色。他打破了广陵琴宗所规定的“……然未有直过五、六徽而弹者,此琴之所禁也……”

如《平沙落雁》中



这几个 d 音的不同处理, 造成音色上明暗、刚柔的强烈对比。《梅花三弄》第四段, 两次滚拂在五、六徽间取音, 深沉而粗旷, 歌咏了梅的坚韧不拔的精神。通过这些指法的运用, 可看出他丰富高超的演奏技法。

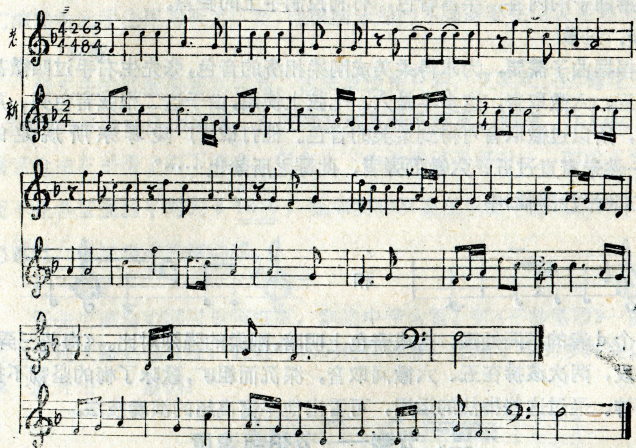
三、节奏——节拍与速度

节奏在音乐艺术中具有很大的表现意义。历代流传下的琴谱只记指法

而不注明节奏,琴家们根据乐谱所提供的指法和句逗的提示以及自己对乐曲的理解(包括潜意识中派别风格的掌握)来打谱定节奏。广陵琴派独具个性的节奏就是“连而不急,缓而不涩,快慢松紧非常自如,节奏变化频繁”。张先生的演奏把速度和节奏紧相结合。从二个方面来讲,一是:固定速度下的节拍变化;二是:变化的速度下的节拍变化。前者多采用的是变拍子或复合拍子,而后者多采用重音的突变,使速度变化,以及压缩节奏,同时也兼用变拍子和复合拍子。另外还必需指出的是广陵派善于在乐曲中多处采用自由节拍。正是由于正规节拍、复合节拍、自由节拍及速度变化等在曲中错综交替地采用,不断地变化,才使初听者感到较难抓住其点拍,有“节奏太散”的错觉。

一、固定速度下的节拍变化

以张先生演奏的《梅花三弄》(《蕉庵琴谱》)与《琴箫合谱》中《梅花三弄》(前者俗称《老梅花》后者称《新梅花》)泛音主题相比,前者是4/4 2/4 6/8 3/4的复合节拍,后者以2/4拍为主,由于这二段不同的节拍安排,就使这两个泛音主题在风格情趣上迥然不同,前者侧重表现刚毅苍劲和稳重的气质,后者则表现轻快、明朗的风格。例谱:



节拍多变不仅表现在他掌握的传统曲目中,而在他自己整理打谱的曲

中也运用得很多，如《楚歌》八段中用了

1/4 2/4 3/4 4/4 2/8 3/8 4/8 5/8

散板等，这么丰富的节拍在张先生手下，得心应手。他对这些节拍的掌握自如、洒脱、灵活，也是根据乐曲的内容及其意境处理的。如《龙翔操》第一段，描写一个虚无飘渺的梦境，这时旋律低沉而缓缓地奏出一个五度音程，并在这两个音上反复连奏造成空旷的感觉，然后旋律渐渐拉开，随着旋律的时高时低，节拍从4/4~3/4~2/4~散~2/4时而紧凑，时而拉宽，好象作者在这虚幻梦境中，欲摆出来，但又不能，音乐在这缠绵而又矛盾中展开。

二、变化速度下的节拍变化

张先生打谱的《天风环珮》描写天上仙女的袅娜舞姿，模拟性强，曲中模仿了风声、舞蹈节奏、吟唱声、身上环珮的“叮当”声，对于这么多形象模仿，他善于抓住某一旋律，加以夸张，并采用速度、节拍的变化与前后形成鲜明对比。如开始时一弦徽外引上七徽从 ，节拍自由，速度突然减慢，手指慢慢地滑上，形象地模仿风声。然后速度和节拍同时频繁地变化，好似一幅幅生动形象的画面，展现在人们的眼前。

图示  = 96(6小节——突慢(2小节)——原速(2小节)——  =

2/4 自由 3/8 2/4

76(3小节)——忽快(1小节)——渐慢(2小节)——原速(7小节)—— 

2/4 3/4 2/4 2/4 3/4 3/8 2/4 3/4 7/8 5/8

= 120(8小节)——稍慢(2小节)——原速(小节)——忽慢(4小节)

3/8 2/4 1/4 2/4 3/8 1/4 2/4 3/4

这样复杂的变速与变拍，给听者所带来的并不是乱和杂，而是十分有规律的，因为在这变化中，他通常抓住句逗停顿、控制手中力度，使听者随其音乐的变化发展而心驰神往、任意畅游。

另外在节奏处理上，他也常用压缩节奏，这倒与现代音乐作曲手法颇为相像。张先生演奏中，常常运用音阶式的重复模进以表现感情上强烈要求，这样手法往往用于高潮前作为铺垫。

如,《秋鸿》第二十一段,模进音阶上行,由松到紧,由慢到快,冲向高潮这种节奏处理与戏曲中的紧打慢唱或紧打慢奏具有相似之处。谱例:



压缩节奏的手法,在这首曲子中多次运用,它不仅起到一个推动旋律发展的作用,而且形象生动地表现鸟儿银铃般的叫声。谱例:



张先生曾说过:“我演奏时,呼吸会随着音乐自然地活动”,旋律在他心中,感情自然地流露达到“心手俱忘”超脱境界。某些节奏的运用有时并非出于他有意的安排,而是在长期广陵派风格的熏陶下吸收其他琴派的节奏特点,形成他自己独具个性的演奏风格。

张先生在古琴艺术的天地中漫游了七十多年,一生为古琴事业服务。丰富的经验、扎实的基础,使他的古琴艺术达到很高的水平。我们通过分析老前辈的演奏风格和艺术道路是为了更好地继承和发扬传统的音乐文化,从中吸取精髓。

我从以上几个方面,初步探讨了张子谦先生的演奏风格,由于自己水平和能力有限,不能十分全面系统地加以分析,张先生在七十多年的古琴艺术生涯中所取得成就远远不能概括在此,我愿在这条道路上继续探求。