

解 骏 收稿日期:2001-12-21

论扬琴演奏中的音色

内容提要: 扬琴演奏者要使自己获得理想的发音方法和丰富多彩的音色, 应该懂得自己乐器的物理性能和发音原理, 掌握正确的发音方法和全面熟练的演奏技巧。文章从演奏者和扬琴流派两方面探讨了扬琴演奏中的音色问题。

关键词: 扬琴; 常规音色; 流派; 特殊音色

中图分类号: J632.51 **文章标识码:** A

音色是音乐表现力的重要方面, 追求优美而富于变化的音色是每个演奏家梦寐以求的。然而, 好的音色受到许多因素的制约。正所谓“工欲善其事, 必先利其器”, 乐器的构造及其属性决定了乐器的获得音色的基本条件。而作为演奏者来说, 掌握正确的音色观、把握音色的地方性, 运用正确的方法演奏等等都是决定扬琴音色不可避免的环节。本文通过剖析扬琴发音的客观物理属性因素, 着重从主观演奏心理及技术因素探讨扬琴的音色美。

一、扬琴的物理属性

扬琴属击奏弦鸣乐器, 它既有击弦乐器的一般共性, 又有弦鸣乐器的个性。击弦乐器的发音一般分为三个过程: 在外力的作用下, 物体开始振动, 泛音由少增多至稳定的过程, 声学上称为始振过程; 振动到达稳定阶段, 基础音和泛音的振幅达到本身的最大值, 这个过程称为稳态过程; 稳态过程后, 泛音由多变少, 振动由衰减及至消失, 这个过程称为衰减过程。不同的乐器在不同的发音方法下, 其发音的三过程比例也不尽相同。在扬琴看来, 扬琴的发音, 是根据杠杆原理, 依靠人体及其上肢各部位肌肉、关节的整体运动和击发动作, 通过琴竹将动能作用于琴弦, 使琴弦得到充分振动, 产生音响共鸣和声波对流。由于在击奏方式下, 外力作用于琴弦的时间短且单位时值内无法再施加外力使音响得以保持, 因而造成了扬琴特殊的发音特征: 始振的振幅大, 无稳定过程, 直接进入衰减过程。

弦鸣乐器的发音体是琴弦, 但由于琴弦本身的体积小, 发出的音量很弱, 为了获得演奏时所需要的音量, 就必须装置共鸣体来加强发音体的振动, 所以弦鸣乐器一般都由发音体和共鸣体两部分组成。扬琴是平面张弦, 且张弦的数量多、排列的面积大、跨越的音域宽, 所以与之相适应的共鸣箱也比较大, 因而导致了扬琴余音悠长的特点。

二、常规音色观念

“强而不噪, 弱而不虚, 刚柔相济, 声情并茂”, 这是对所有乐器音色的一般标准。当然, 不同的乐器, 由于其结构、材料、发音方式不同, 音色的要求也不能一概而论。就扬琴而言, 优美的扬琴音色必须符合以下三个标准:

1. 纯净

这是一个通用的标准, 也是一个很难达到的音色标准。其原因有二: 一是琴弦的分布面积, 琴竹运行交错的轨迹千变万化, 稍有不慎, 就会触及邻弦或打在琴码上。二是由于平面张弦, 基音振动时不但共鸣箱共振, 且其它频率成倍数的弦也会共振, 余音又长, 因此, 基音稍有不准, 就会引起不谐和音的增多。因此要解决这个问题, 就必须从“点”准入手。换言之, 就是指弦上的击弦点和琴竹上的触弦点都要准。琴竹的触弦点在琴竹头的中间稍后一点, 现代琴竹长度约32厘米。竹身宽度为1厘米, 竹身前窄后宽, 平均宽度为0.5厘米, 琴竹头长3.5厘米、高0.9厘米、厚0.1厘米, 琴竹头在运动中的惯性作用不明显, 如果琴竹的触弦点太前或太后都容易触及相邻的音, 且音色太薄或太厚, 只有在其4/10处触弦才能得到最佳的音色。而琴弦上的击弦点的最佳位置在琴弦的有效弦长的1/7处和1/9处。这是因为琴弦的振动, 除了全振产生较大音量的基音外, 其弦长的1/2、1/3、1/4等处都同时分段产生各自的泛音, 从而叠合在一起, 成为一个复合音, 而1/7处和1/9产生的泛音分别是基音上方的小七度和大二度, 是基音的不谐和音, 因而在

这两处击弦可削弱这些不谐和音的振动，提高音色的纯净度。通常，1/9处是常规击弦点，此处离琴码较近，音能较快的传递到共鸣箱，发音明亮、有力。而1/7处离琴码较远，此处击弦，在削弱不谐和音的同时，影响了高泛音的振幅，故音色圆润，杂音较小，但不够明亮，宜用于弱奏。

2. 明亮

明亮在演奏中具有相对性。江南丝竹中的明亮与四川扬琴中的明亮在程度上就有明显的差异；乐曲中的明亮与武曲中的明亮在力度上也有根本的不同。因此，明亮度应根据乐曲的内容、风格、流派作相应的调整。

明亮度的把握在很大程度上还取决于击弦工具——琴竹头的轻重、宽窄、厚薄及所包胶皮的松紧度。在实际演奏中，琴竹头的轻重、宽窄一般不做调整，只是在选择琴竹时加以注意，而胶皮的松紧度则是我们所必须讲究的：胶皮较紧时，琴竹头上的胶皮就比较薄，这样就能减少其与琴弦接触面的厚度，因而音色较为明亮；反之则音色较为厚重。

3. 圆润

击弦乐器发音的圆润度在始振时要比弓弦乐器的圆润度要相对好一些。弓弦乐器在始振时由于弦在振动的同时还会有弓毛对琴弦产生的振动，因而增加了音质中的噪音比。但由于弓弦乐器在一个音被击发振动后，可以不断的增加外力，从而对音质、音量予以润色调整，而击弦乐器则没有这个优势。因此，击弦乐器的音色取决于击弦发音的一瞬间。所以扬琴音色的圆润度很大程度上是取决于人体动能控制下的琴竹与琴弦相互作用的一瞬间，这个瞬间包括了琴竹对弦的作用力和琴弦对琴竹的反弹力。只有解决了两者的结合问题，才能提高扬琴音色的圆润度。

三、掌握正确的发音技术动作

发音动作的是否规范是扬琴演奏中能否取得完美音色的基础。

1. 演奏姿势端正，选竹、持竹有讲究

演奏者端坐入静凝神，全身放松，含胸挺拔，两脚与肩膀同宽，肩臂自然下垂，前臂曲肘平伸，演奏姿势端正，动作表情大方。防止耸肩缩颈，低头弓背，双臂夹身，动作僵硬等不良现象。

琴竹是传导人体动能、击发琴弦振动而发音的工具，它的竹质、长度、硬度、重量以及琴竹头所套的胶皮，都直接影响演奏和发音的质量。因此，竹料宜选纹路细直、竹质坚硬者为佳，琴竹长度约32厘米，总重量大约在3.4~3.7之间。琴竹头可用胶布先帖上一层，然后在外套胶皮。琴竹身至琴竹柄应逐渐加厚，使琴竹整体重心后移，并保持良好的弹性，使发音纯净、明亮、圆润。

持竹的方式必须讲究，手呈圆形空拳状，将琴竹柄放在食指第三关节弯曲处，大拇指轻压在食指所贴琴竹柄的位置，中指第二关节上托琴柄，这就是我们所称的三指持竹法。这种三指持竹法灵活、稳定，发音坚实。持竹点以琴竹全长的1/5处为最佳持竹点，这种杠杆作用不仅使琴竹头获得省力和增加运动的速度与振幅，还加强了击弦的力度。持竹点太靠前，费力而影响运动速度和发音力度；太靠后则影响运竹的灵活性和稳定性，从而导致发音缺乏弹性。

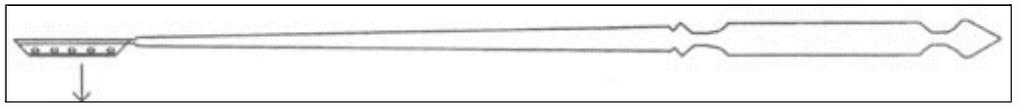
2. 击弦方法准确

扬琴演奏是手臂各部位肌肉与关节的联合运动。正确的击弦法是在保持手臂各部位的自然放松下，上臂呈自然下垂状态，前臂屈肘平伸，琴竹以腕关节为圆心，依靠手腕屈伸转动和手指捻托琴竹的合力，辅以手臂的支持力，产生瞬间突发的击弹力量，使琴竹顺着空间扇形弧线，力聚琴竹头击弦。在实际演奏中，琴竹头在触弦前的一瞬间，向下击弹的用力状态已变成弹性放松，琴竹利用惯性击弦，这就是向下的击弹动作。这种惯性击弦的弹性放松，便于利用琴弦对琴竹的反向作用，迅速将琴竹反弹送回原先启动的高度，这就是回位动作，也就是下一次击弹动作的开始。向下的击弹和往上的回位之间的动作不能分开，它是一次击弦动作过程的同步分解。击弦动作也就是一张一松循环过程，即用力下去同时也就放松，没有“松”，就没有很好的“张”。掌握好弹性放松的击弦方法，使发音纯净、明亮、圆润，具有颗粒性和穿透性。

3. 重视触弦点，运竹轨迹合理

触弦点就是指琴竹头触弦的部位，运竹轨迹是指琴竹起落运动的方位与取向，二者与发音的质量有着密切的关系。

触弦点根据琴竹头的长度来决定，一般取其4/10的位置，即取琴竹头整个有效击弦部分的6/10处作为琴竹的触弦点，见图：



在此处击弦可以避免琴竹头在击弦时碰到前后相邻的弦，且发音较为圆润、厚实。

琴竹的运行轨迹可用四个字来要求：直、实、匀、活。直——拇指和琴竹前后成一条直线，运竹击弦以手腕为轴，宜作直腕运动，便于控制发音力度，避免出现任何转腕、抖腕运动。实——使手臂肌肉的发力与自然重力聚集到琴竹头的4/10处，因为此处是最佳发音点，发音结实有力。匀——触弦部位和所奏每个音上的多根弦的接触都在要在一个平面上，使每个音上的多根弦同时均匀受力，振动充分，发音平衡，要防止琴竹头前顷或后移斜。为了保持左右竹击弦点的相对靠近，使发音均匀统一，双手运竹击弦的手型宜成“八”字形，双手运竹击弦时的水平间距应随着所处音位的不同而进行相对的调整。活——竹序合理有度，左右灵活，动作放松自然，应避免竹序的混乱而造成的窒竹和双竹在交叉过程中的相互碰撞。

4.注意支撑点，动作要协调

人体的关节运动一般都是旋转运动，它经常是围绕某一轴来进行的。整个上肢运动是一个单臂杠杆，关节位活动的枢纽，上肢的肩、肘、腕关节各部位都是活动的支撑点。关节的灵活与稳定是演奏顺利进行的根本保证。

肩关节是上肢活动的总枢纽，是扬琴演奏时手臂活动的基础。它支撑、启动、运送上臂曲伸、旋转活动。琴竹在纵向与横向运动中，都由肩关节在做横轴与纵轴的结合转动去调整。运竹发音的准确性是由肩关节支配上臂转动角度，并通过手臂琴竹运送到琴码的弦位。在演奏中要防止肩膀和脖子收缩紧张的不良习惯。

肘关节是前臂和手腕、手指进行活动的可靠支撑，起到“承上启下”的重要作用。肩关节对琴竹的运送，都要通过肘关节的曲伸配合才能见效。演奏扬琴的手臂运动过程中始终贯穿着曲肘动作，它缩短了整个手臂这个长杆杠的活动半径，改善了杆杠的活动能力，前臂的曲伸角度和水平高度，它对琴竹的运送移位和击弦发音的准确都有着重要的作用。在演奏强力度时也需要以肘关节为轴心，借助前臂运动的力量。

腕关节可作屈、伸、展、收与环转动作，转动半径比上臂、前臂的活动半径要小，故有明显的优越性。演奏扬琴时动作部位主要是以腕关节为支撑点的曲伸展收活动，由于腕关节小巧灵活的配合，大大提高了手臂活动的功能。它对运竹击弦的效能和作用明显比肘、肩关节要节能省力。因为扬琴演奏中使用的动作部位愈是长、大，它运动的距离也就愈大，消耗体力和浪费的功愈多，演奏的质量愈不高。

上肢各个器官的动作部位都在演奏中发挥各自的能动作用，它们是一个有机的整体和联合的运动，互相协调、互相配合与制约。上肢的每个部位有时作为联合动作激发的主要作用，有时作为联合动作辅助的从属作用。要明确上肢各个动作部位的性能与特点，合理地运用与协调各个动作部位，才能提高发音质量，适应音乐表现的需要。

四、扬琴不同流派的音色变化

中国扬琴音色有一个很大的特点在于：不同的扬琴流派对扬琴音色的追求标准不一样。虽然在扬琴演奏中音色有一个普通的标准，但由于所处流派和地方音乐风格的不一样而导致扬琴音色在不同的音乐中有不同的标准。

1.广东音乐扬琴

广东音乐是流传于珠江三角洲一带粤语语系的地方音乐，其前身主要是粤剧过场音乐和烘托表演用的小曲，最初是从传统古曲、戏曲曲牌音乐、民歌小调等经过润饰加花演奏后衍变而来。广东音乐的特点在于曲调流畅、自然、活跃，多以各种装饰音群构成一定的惯用音型，它的旋律进行除了多以级进为主外，也常常出现大跳，尤其以八度居多，并配以节奏的变化，用来表现热烈、高昂或感叹不安的情绪。

在这种音乐氛围下的广东扬琴讲究华彩性和装饰性的即兴加花的润饰手法、擅长运用连打音、衬音、坐音、花音、顿音、齐竹、轮竹、颤竹、弹轮等技法，从而使广东扬琴具有华丽爽朗、活泼明亮、抑扬顿挫、跌宕有致的特色。广东扬琴的音色是在圆润的基础上来讲究明亮，如广东音乐扬琴著名代表之一的丘鹤俦演奏扬琴时的记载，“手腕之灵活，字眼之玲珑，但觉其高下急徐，洋洋盈耳，怨慕泣诉，历历绘声，实为之击节不置。”其“盈耳”、“绘声”都是指扬琴的音色，“盈耳不躁”、“绘而不虚”，就是建立在圆润的基础上的。但仅仅是圆润还不能完全表现广东扬琴的音色标准，它还有“高下急徐”“怨慕泣诉”，讲究音色要有所变化，使其抑扬顿挫、跌宕有致。

2. 江南丝竹扬琴

江南丝竹是流传在江苏、浙江、上海毗邻的广阔地带的民间丝竹类器乐乐种，它是吴文化的瑰宝。吴山、吴水、吴语、吴音以秀丽绝伦著称，因而江南丝竹具有秀丽、精致、典雅、细腻的艺术风格。江南丝竹具有自己独特的演奏手法，它并不靠主奏乐器突出领奏，而是不同乐器有机地配合默契，接近重奏性质。此时各个乐器之间的依赖性在缩小，能动性在增大。由于江南丝竹的演奏形式较广东音乐复杂，因而扬琴更加讲究圆润、悠扬。在民间丝竹前辈中曾有这样的艺诀：二胡一条线，笛子打打点，洞箫进又出，琵琶筛筛匾，双清当板压，扬琴一捧烟。此外，还有“糯胡琴、细琵琶、脆笛子、暗扬琴”之说。江南丝竹扬琴被称为“一捧烟”、“暗扬琴”，主要是对扬琴的音色的要求。由于江南丝竹并不突出拉弦乐，而是继续沿用我国古典民间的弹拨乐为主和箫笛穿插的传统，扬琴利用其圆润悠扬、余音袅袅的音色特点来融合各种丝竹乐器的音响。在江南丝竹中，对扬琴音色总的要求是不可过刚过猛，要求纯净、圆润、柔婉。在每个乐段、乐句及乐汇之中，都有极为细微的起伏变化。

3. 四川扬琴

四川扬琴是四川的地方曲艺之一，又名四川琴书及扬琴戏，流行于成都、重庆、泸州等地。扬琴演唱形式多为五人坐唱，演员兼操乐器，扬琴居中为主，左为三弦、二胡，右为板鼓和怀鼓、胡琴。前辈艺人曾做了生动的比喻：扬琴是骨架，鼓板和怀鼓是眼睛，三弦是筋骨，胡琴和二胡是肌肤。演唱者分别演生、旦、净、丑等行当，传统唱本都以历史传统和戏曲故事为题材。

目前的四川扬琴曲来源于过场音乐，如《将军令》、《闹台》。由于四川的说唱艺术诙谐辛辣，处处流露出四川人开朗豁达的性格，四川扬琴则更多具有浓烈昂扬、泼辣豪放的气质，其音色具有“蜀声急噪，若激浪奔雷”的特色。特别是四川扬琴技法中的浪竹，它通过手指配合的技术动作，即持竹击弦时拇指向下用力，中指和无名指向上用力，琴竹杆靠在左码条左边第一音码的琴弦上作为支撑点，持竹手指的力量通过支撑点传到琴竹头，使琴竹头不断颤动击弦，从而发出一连串均匀而密集的音响。由于浪竹的密集音响以及其技法产生的噪音，使得扬琴音色的一般含义在此已不起作用，它追求的就是一种强烈的效果。

4. 东北扬琴

东北扬琴较之广东扬琴、江南丝竹扬琴、四川扬琴不同，它没有明确的乐种或曲种的背景，也没有以上几个传统流派所拥有的演奏群体，它是由个别艺人在扬琴和东北皮影戏广泛结合的艺术实践中创造出来的。它以吟揉滑颤技巧的大量运用而独具一格，使音乐刚柔相济，韵味浓郁，从而形成了具有鲜明特色的扬琴流派。

东北扬琴由于受东北皮影戏音乐的影响，多数扬琴曲明亮活泼而热烈，而且其技法也具有多样性，有“弹、轮、颤、滑、揉、勾”八法，音色特点是建立在明亮的基础上的。

通过以上对中国四大主要扬琴流派的分析，我们可以看出：扬琴的音色观是随着地域的不同以及其根植的音乐土壤不一样而有所变化的。广东扬琴和江南丝竹扬琴的音色以圆润为其基础，而四川扬琴和东北扬琴则以明亮为主。因此我们在演奏不同地方风格的扬琴作品时，首先要掌握的就是其基本的音色概念，只有把握好了基本的音色才能真正表现出音乐作品的内涵。

五、扬琴演奏中的特殊音色

中华民族音乐体系中，乐音构造方面最重要、最明显的特征是大量运用带腔的音。这种音乐特点已升华为华夏音乐的传统审美观念，这与中国各民族艺术追求自由生动、以曲线美为特征的形式是一脉相承的。例如中国建筑素以飞檐翘角的曲线屋顶和曲折幽深的园林布局而著称，又如中国的诗文讲究“忌直贵曲”，书法讲究“曲折沉圆”，绘画讲究“气韵生动”，唱歌讲究“字正腔圆”，这都反映了中华民族传统美学强调“情理相依，文质彬彬”，体现对曲线性格内在精神的追求。

民族弹拨乐中的古琴、琵琶、古筝等讲究吟揉绰注、推拉滑抹等技法，可谓千姿百态，变化无穷，自成体系。它既有“直线性”音响的稳定进行，更包含着大量的“曲线状”音响的变化进行。带腔的音得到充分的开发和利用，强调“忌直贵曲，以曲为美”，讲究“余音绕梁，韵味隽永”，正是中华民族音乐艺术传统的审美特征。

为了增强扬琴的表现力和感染力，扬琴余音袅袅的长处加以了美化 and 变化，出现了各种表现不同音色的技法，使扬琴原本只具直线性的静态音响变成了直线与曲线音响的结合，使得扬琴音色更加丰富，曲直相兼，静动相映，流韵悠远、妙趣横生。

已故辽宁民间艺人赵殿学擅长东北皮影扬琴，20世纪20年代他就吸收了筝的吟揉手法，在扬琴上创造

了揉弦技法。即在弹奏某音后，在琴码的另一边用中指、无名指为支点揉动琴弦，使余音产生波浪型的曲线状的动态音响，在他最早演奏的扬琴曲《苏武牧羊》慢板旋律中得到了耐人寻味的发挥。揉弦类的技法，有上滑揉、下滑揉、回滑揉等，其音色特点在于根据不同的速度和表情的需要，对揉弦的频率快慢与压揉的轻重方面有所不同。揉弦点的位置选择一般在微调滚珠与琴码的之间的1/2处，并稍稍靠近琴码为佳。由于现代扬琴比传统扬琴的琴身宽因而琴弦张力强度增大，导致压弦不如传统扬琴那样轻松，且容易跑音，因此，在调弦的过程中就必须注意琴码两边的音准平衡，做到压音不跑弦。

近年来天津音乐学院的郑宝恒教授创造了一种“滑音指套”的新技法。他用由一个金属指环和小圆棒组成的指套带在左手中指的第二个关节上，当右手击弦时，左手用指套紧贴在弦上来回滑抹，可发出犹如箏吟揉、琵琶推弦、二胡的滑抹音以及吉他滑音的演奏效果，还可奏出鸟叫声、风声呼啸等特殊效果。由于它不是采用改变琴弦张力强度，而是改变琴弦的震荡面长度来取得滑音效果，因而便于在很多音上演奏出滑音效果，且滑抹的音程可达八度以上。

六、结 语

音乐是声音的艺术，发音与音色乃是一切音乐表演艺术进行音乐表现的基本要素和重要手段。没有正确的音色观和科学的发音方法，就没有优美丰富而赋予表现力的音色，要想很好地表现音乐作品的内涵、感情、风格、意境是不可能的。扬琴演奏者要使自己获得理想的发音方法和丰富多彩的音色，应该懂得自己乐器的物理性能和发音原理，掌握正确的发音方法和全面熟练的演奏技巧。

要注意的是演奏任何一种乐器，都必须从心理上和生理上处于自然状态，避免反常状态，心情紧张造成肌肉紧张都是一种反常状态。要使全身及上肢器官各部位保持自然放松状态，腰、肩、臂、肘、掌、指任何部位的反常紧张状态，都会使某部位阻塞，形成局部的僵硬，致使力量通不下去，声音发不出来。斯坦尼斯拉夫斯基曾将动作感觉比作能量的流动，不论什么地方发生一个抑制的点，这个点就会阻碍能量的流动。

总而言之，音乐艺术表现的深度和完美程度是无止境的，发音和音色问题是演奏者值得用毕生精力去磨练与探究的课题。

责任编辑 章 滨

参考文献：

作者简介：解 骏(1973~)，男，文学硕士，武汉音乐学院附中教师(武汉 430060)

点击次数：671