



河北大学
HEBEI UNIVERSITY

密 级：
分 类 号：
学校代码：10075
学 号：20100826

硕士学位论文

闵惠芬二胡艺术研究

学位申请人：汤巧文
指导教师：李 蕾 副教授
学位类别：艺术学硕士
学科专业：艺术学
授予单位：河北大学
答辩日期：二〇一三年五月

Classified Index:

U.D.C:

University Code: 10075

NO: 20100826

A Dissertation for the Degree of M. Arts

Study of MinHuiFen erhu art

Candidate: Tang Qiaowen

Supervisor: Associate Prof. Li Lei

Academic Degree Applied for: Master Degree of Arts

Speciality: Arts

University: Hebei University

Date of Oral Examination: May,2013

河北大学

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写的研究成果，也不包含为获得河北大学或其他教育机构的学位或证书所使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了致谢。

作者签名： 汤巧文 日期： 2013 年 5 月 31 日

学位论文使用授权声明

本人完全了解河北大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ，在 _____ 年 _____ 月 _____ 日解密后适用本授权声明。
- 2、不保密 。

(请在以上相应方格内打“√”)

保护知识产权声明

本人为申请河北大学学位所提交的题目为（闵惠芬二胡艺术研究）的学位论文，是我个人在导师李蕾）指导并与导师合作下取得的研究成果，研究工作及取得的研究成果是在河北大学所提供的研究经费及导师的研究经费资助下完成的。本人完全了解并严格遵守中华人民共和国为保护知识产权所制定的各项法律、行政法规以及河北大学的相关规定。

本人声明如下：本论文的成果归河北大学所有，未经征得指导教师和河北大学的书面同意和授权，本人保证不以任何形式公开和传播科研成果和科研工作内容。如果违反本声明，本人愿意承担相应法律责任。

声明人：汤巧文 日期：2013年5月31日

作者签名：汤巧文 日期：2013年5月31日

导师签名：李蕾 日期：2013年5月31日

摘 要

闵惠芬是新中国高等学府培养出来的第一代在国内外乐坛上享有盛名的二胡演奏家，也是我国当代民族音乐的杰出代表。她集创作、教学、演奏于一身，是中国民族音乐得以继承发展的重要人物，是新中国民族音乐的奠基人。在音乐理论方面，为了进一步挖掘二胡的旋律个性，拓展二胡演奏艺术的民族风格，她结合二胡自身的特点，深入学习中国传统音乐，先后学习了京剧、昆曲、锡剧、越剧、川剧、黄梅戏、二人台和新歌剧等等，并向李慕良等一些名师学习求教，提出了“二胡声腔化”的理论。在创作方面，她根据“二胡声腔化”理论，移植改编的戏剧名家唱段《宝玉哭灵》、《逍遥津》、《洪湖主题随想曲》等二胡曲，极大地丰富了二胡演奏风格和艺术表现力，对二胡作品的创作具有重大的意义。在演奏方面，闵惠芬首演了如《长城随想》、《江河水》、《新婚别》、《夜深沉》等大量优秀二胡作品，尤其是《长城随想》，闵惠芬运用自己高超的演奏艺术，结合自己的演奏特色，赋予了音乐作品以强烈的生命力，对继承与发展中国传统音乐文化、丰富与拓展当代二胡演奏艺术，有着重要的贡献。

对闵惠芬二胡艺术的研究，不仅对二胡艺术有重要的实践意义和理论意义，对我国民族器乐的发展，对音乐艺术和文化的发展都会有重大的启发。本文通过对闵惠芬的学习道路、“声腔化”移植改编作品以及其二胡演奏艺术的研究，总结其对民族器乐界的影响与贡献，从而总结其经验，为广大二胡爱好者提供理论参考，以形成自己的演奏风格和演奏特点，并为中国二胡艺术发展探寻出一条符合艺术发展规律的有效途径。

关键词： 闵惠芬 二胡声腔化 二胡艺术

Abstract

Min Huifen is the new institutions of higher learning in China trained the first generation of renowned erhu virtuoso music at home and abroad, but also the outstanding representatives of China's contemporary folk music, set creation, teaching, playing of a Chinese folk music can be passed on the reproduction of an important figure, is the founder of the new Chinese folk music. In music theory, in order to further tap the erhu melody personality, expanding the ethnic style of the erhu performance art, she combines Erhu own characteristics. Her in-depth study of traditional Chinese music, has learned Peking Opera, Kunqu Opera, the Age, Shaoxing Opera, Sichuan Opera, Opera, two sets and a new opera and so on, and has to Li Muliang some teacher learning to ask for advice, and put forward the theory of erhu playing tune playing. In the creation, under the "erhu performance tune" theory, transplanted theatrical adaptation of the famous aria "Xiaoyaojin", "yu cry Spirit" the Honghu theme Capriccio erhu song, greatly enriched the the erhu playing style and Art expressive. Min teacher playing debut as "River," "The Great Wall Capriccio," "Newly-weds "," Deep in the Night "and a large number of outstanding erhu works, her use his superb level of second creation, in conjunction with their playing style given musical work with a strong vitality, the inheritance and development of Chinese traditional music culture to enrich and expand the contemporary erhu performance art has an important contribution.

Research of Min Huifen erhu art, not only on the erhu Art important practical and theoretical significance of the development of our national instrumental music arts and cultural development will be a major inspiration. This article by Min Huifen learning road, "Tune" transplant adaptations and erhu performance art to to concluding his Folk Instrumental sector and contribution, and to summarize their experience, to provide a theoretical reference for the majority of the erhu enthusiasts to form their own style of playing and playing characteristics to explore a effective way to meet the law of development of the arts, and the development of the Chinese erhu Art.

Key words: Min Huifen Tune of erhu The Art of erh

目 录

引 言.....	1
第 1 章 闵惠芬及其学习道路.....	2
1.1 闵惠芬的学习道路.....	2
1.2 影响其二胡艺术的主要因素.....	3
1.2.1 主观因素.....	4
1.2.2 客观因素.....	5
第 2 章 闵惠芬“声腔化”移植改编作品.....	7
2.1 移植改编曲创作理论.....	7
2.1.1 二胡“声腔化”理论及渊源.....	7
2.1.2 二胡“声腔化”形成的条件.....	9
2.2 “声腔化”移植改编代表作《宝玉哭灵》.....	11
2.2.1 《宝玉哭灵》原越剧唱腔特点.....	11
2.2.2 移植改编作品《宝玉哭灵》特点.....	14
2.3 移植改编作品声腔化技法表现分析.....	16
2.3.1 左手触弦发声技法.....	16
2.3.2 右手作韵技法.....	20
2.4 “声腔化”移植改编作品的意义.....	22
第 3 章 闵惠芬二胡演奏艺术.....	24
3.1 二胡演奏基本技法特点.....	24
3.1.1 揉弦、颤音、滑音.....	24
3.1.2 慢长弓、快弓、颤弓.....	28
3.2 二胡演奏的特色.....	31
3.2.1 二胡演奏中的“情”、“气”.....	31
3.2.2 二胡演奏中的“格”.....	33
3.2.3 二胡演奏中的“韵”.....	35

3.3 二胡演奏的舞台表演	37
第 4 章 闵惠芬二胡艺术的启示.....	40
4.1 扎根传统艺术	40
4.2 追求技与艺的完美统一	42
结 语.....	44
参考文献.....	45
致 谢.....	46

引 言

二胡作为我国古老的民族拉弦乐器，在中国音乐历史的长河之中，经历了漫长的岁月，是由奚琴、嵇琴、马尾胡琴不断演变、发展出来的。闵惠芬是当代著名的二胡演奏家、教育家，是新中国高等学府培养出来的第一代在国内外乐坛上享有盛名的二胡演奏家，也是我国当代民族音乐的杰出代表，集创作、教学、演奏于一身，是中国民族音乐得以传承的重要人物，是新中国民族音乐的奠基人。在二胡创作和表演艺术方面做出了突出的贡献。在音乐理论方面，为了进一步挖掘二胡的旋律个性，拓展二胡演奏艺术的民族风格，她结合二胡自身的特点，她深入学习中国传统音乐，先后学习了京剧、昆曲、锡剧、越剧、川剧、黄梅戏、二人台和新歌剧等等，并先后向李慕良等一些名师学习求教，提出了“二胡声腔化”的演奏理论。闵惠芬根据她的“二胡声腔化”理论移植改编的戏剧名家唱段《宝玉哭灵》、《逍遥津》、《洪湖主题随想曲》等二胡曲，极大地丰富了二胡演奏风格和艺术表现力。闵惠芬首演了如《长城随想》、《江河水》、《新婚别》、《夜深沉》等大量优秀二胡作品，她运用自己高超的二胡演奏艺术，结合自己的演奏特点，赋予了音乐作品以强烈的生命力，对继承与发展中国传统音乐文化、丰富与拓展当代二胡演奏艺术，有着重要的贡献。

对闵惠芬二胡术的研究，不仅对二胡艺术有重要的实践意义和理论意义，对我国民族器乐的发展，对音乐艺术和文化的发展都会有重大的启发。通过对闵惠芬二胡移植改编作品的研究，来总结其对民族器乐界的重大意义，并通过对其演奏艺术的分析，进一步探求二胡作品的艺术的演奏规律、演奏方法，从而总结其经验，为广大二胡演奏者提供借鉴，以形成自己的演奏风格和演奏特点。

第 1 章 闵惠芬及其学习道路

1.1 闵惠芬的学习道路

闵惠芬 1945 年出生江苏宜兴，1969 年毕业于上海音乐学院，是中国音乐家协会副主席，著名二胡演奏家。她曾经担任上海乐团、中国艺术团、上海艺术团等二胡独奏演员。曾经在第四届“上海之春”中国二胡大赛中获得一等奖、在第十二届“上海之春”二胡曲创作中获得二等奖，并先后获得宝钢高雅艺术奖、上海文学艺术奖和“全国优秀文艺工作者”的称号。她在国际乐坛上有很大的声誉，曾经跟随中国艺术团到达十几个国家和地区演出慰问，被众多音乐学者评价为“世界最著名的弦乐演奏家之一”。世界著名的指挥家小泽征尔曾经被她演奏的二胡曲《江河水》感动的泪流满面，并称赞她“奏出了人间悲切”。

闵惠芬的父亲闵季骞是我国著名二胡演奏家、作曲家刘天华的再传弟子。闵惠芬从小就非常喜欢音乐，由于受到家庭的熏陶，她 8 岁时就跟随父亲学习二胡，并在音乐方面表现出了非凡的天赋。在 1956 年，由于父亲工作的调动，闵惠芬来到了被称为文化古都的南京，只有 11 岁的闵惠芬进入了南京市鼓楼区少年之家“红领巾艺术团”，成为了一名二胡演奏小演员，并担任该乐团的管弦乐队指挥。

1958 年，闵惠芬进入了上海音乐学院附中专修二胡，并师从于当时著名的二胡音乐教育家陆修堂和王乙老师。1963 年，闵惠芬以一首刘天华作曲的《病中吟》征服了现场的观众和评委，赢得了上海第四届“上海之春”音乐会全国二胡大赛的第一名。这一次在“上海之春”全国二胡比赛中获奖对闵惠芬来说是一个巨大的鼓舞，热爱音乐的闵惠芬为了丰富自己的艺术知识，从此以后她开始认真的学习中国民间传统音乐，包括戏曲音乐、词曲、诗歌、文学和历史等，并在这些知识中探索寻求着音乐的情感和气韵，逐渐形成了属于自己独特的热情而富有内涵、动人但不是妩媚、夸张而不张狂、哀怨而不悲伤的二胡演奏风格。闵惠芬在二胡演奏中，运用起承转合这种大的节奏规律，并且能够抓准音乐中所要表达的意境，她通过音乐的基本要素（音乐的节奏、音高、强弱等），把自己对音乐作品理解的感情同音乐演奏的气韵结合起来，用自己在舞台上表演的神态去引起观众们广泛的联想和想象，这充分体现了闵惠芬那高超的二胡艺术造诣。

1975年，为了减轻毛主席患白内障的痛苦，中央决定调集国内优秀的器乐演奏家成立录音组，演奏、录制京剧音乐、昆曲以及诗词音乐。这样一个极重的担子落到了闵惠芬的肩上，同时，我国著名的京胡演奏大师李慕良先生接到中央的委派任务来指导闵惠芬顺利地完成录音工作。在京胡演奏大师李慕良先生的细心指导下，经过四个月的学习，闵惠芬从中深深地体会到，要把这些传统的戏曲唱腔演奏好，模拟只是一个初级的阶段，最为重要的是要准确地树立音乐形象，包括戏曲中的角色感、性格感、润饰特征感和语韵感等等，这样才能达到音乐表演的最高层次。从此以后闵惠芬就确立了“二胡声腔化”这一命题。

终于，闵惠芬的努力没有白费，闵惠芬用二胡录制了几首二胡曲子，包括《逍遥津》、《斩黄袍》、《卧龙吊孝》、《连营寨》、《哭灵牌》等，这几首有京剧唱腔韵味的曲子得到了毛主席深深地喜爱，这几首曲子也为我国传统艺术这片园地增添了无限的光彩。用二胡来演奏京剧唱腔这一成功的举动也极大程度地开拓了闵惠芬的艺术眼界，正是由此，闵惠芬也对用戏曲唱腔来拓展二胡的演奏空间产生了浓厚的兴趣。从此以后，她除了首次演奏《长城随想》、《江河水》、《新婚别》、《夜深沉》等曲子之外，也从来没有放弃过对“二胡声腔化”的追求和探索。

1981年，当闵惠芬在二胡演奏的道路上不断的追求探索时，她非常不幸地被确诊患上了癌症，但由于对二胡演奏的热爱，闵惠芬并没有被这场病吓倒。1985年闵惠芬在重庆治病期间，给她留下印象最深刻的就是嘉陵江上那雄厚的川江号子，她的耳边每天都响起川江号子的声音，闵惠芬有了把川江号子改编成二胡曲的强烈愿望，不久之后，她就与著名的成都作曲家杨宝智共同完成了二胡协奏曲《川江》。正是由于她对艺术的追求和热爱，闵惠芬经过了六次手术以及十五个疗程的化疗之后终于战胜了病魔，恢复了健康，而这以后闵惠芬更加珍惜生活，也投入了新的创作于与演奏之中，不仅如此，她还把更多的精力放在了民间音乐的普及和新人的培养上来，为我国二胡演奏艺术做出了极大的贡献。

1.2 影响其二胡艺术的主要因素

“艺术乃是一个个具有独特个性的人创造的，但是，任何一个人又是社会的存在，或者说，每个人都是生活在特定历史条件下的特定社会环境中的。而所谓的环境，又

是政治、经济、文化、风俗、地理环境等种种因素的汇合。”^①闵惠芬二胡艺术的形成是主观因素和客观因素相互作用的结果，自然环境和人文环境等是其二胡艺术的基础和源泉，而闵惠芬人性的完美、艺术道路中的勤奋和不断的实践又为她的二胡艺术提供了更广阔的空间。正是由于主客观因素的共同影响，使得闵惠芬扎根于我国传统民间音乐之中，移植改编了大量的二胡作品，赋予作品以新的形式和含义，同时，经她演奏的二胡作品又让人感到耳目一新，别具一格。

1.2.1 主观因素

一首音乐作品要想成为具有牵动力量的线条，要想带动每一位欣赏者的灵感，从而使其内心呈现出一幅富有创造性的想象世界，最终成为一件艺术作品，这与一位艺术家的“个性化”表现方面是密不可分的。每位二胡艺术家都有属于她自己的个性，这也是她区别于同一个时代、同一个民族、同一个地区、同一个阶段的其他艺术家最为重要的原因。闵惠芬二胡艺术个性的形成与她人性的完美、艺术道路中的勤奋与不断的实践是紧密的联系在一起的。

闵惠芬在《我的第二艺术春天》一文的第一自然段中写道：“从1987年至今已经整整十年了，这十年是我人生历程中最有意义的十年。我逢上了最好的时光，投入了改革开放的历史洪流，我背着二胡走遍天下，交会了国内外千千万万知音，我录下了十三个二胡作品的专辑，留下了我艺术盛年时期演奏的记录。在党的弘扬民族文化，建设社会主义精神文明的形势里，我没有虚度；在民族文化、高雅艺术处于低谷的时期，我没有气馁；而是坚定地、义无反顾地一步一步攀登艺术的高峰，为迎接文艺百花的盛开播种、耕耘。”^②从上面闵惠芬的言语中可以看到，在她癌症刚刚好的时候；在国家的计划经济向市场经济过渡转型的时候；在国家门户开放，社会上有很多人都抵制不住金钱和物质的诱惑的时候；当流行音乐在音乐界泥沙俱下、铺天盖地，而国家的民族音乐正面临着挑战、处于低谷阶段的时候；闵惠芬考虑的不是自己病弱的身体是不是需要休养，不是是否去接受重金参加演出团体，不是更多地考虑自己的待遇是否与自己的付出成正比，她考虑的更多的是自己的时间有没有虚度，自己是否坚定地在走自己理想中的道路。闵惠芬是一位实实在在的人，她比别人更能看懂人的社会

^①滕守尧. 艺术社会学描述 (M). 上海: 人民出版社, 1987 年版. 第 42-43 页.

^②傅建生, 方立平. 闵惠芬二胡艺术研究 (M). 上海: 音乐学院出版社, 2004 年版. 第 101 页.

属性和自然属性这两重属性在人性中所占的比例及互相关系，也正是因为这些，闵惠芬才能在人行自我完善过程中达到了常人难以达到的地步。

勤奋是闵惠芬在学习的顿悟过程中表现最突出的一项，表现为自强不息及奋发向上的勤奋是中华民族的优秀品德之一。对于闵惠芬来说，不论是来自于中华民族的优秀传统，还是来自于家庭的传统美德，她都踏踏实实地将其继承了下来，而且还不断地将其发扬光大。她从来不浪费自己的时间，冬练“三九”、夏练“三伏”，甚至在自己生病住院不能练习二胡的条件下，她还利用一切有利的将平常没有时间学习和研究的戏曲音乐资料、文学作品以及一些古典诗词都拿来阅读和研究。

实践是闵惠芬在学习的顿悟过程中又一突出的表现。她自从大学走出校门以后，就再也没有一个比较长的读书学习时间了，她后来的学问几乎都是在大量的实践中完成的。闵惠芬在实践过程中经常发现自己原有的知识学问已经不能够指导实践了，如果要适应新环境和新形势带来的实践挑战，就必须不断地拓展自己的知识学问。所以在她的创作和演奏过程中，她经常会花很多的时间以及精力去搜索素材、查阅资料，并学习有关文献，拜访有关的史学家和理论家等等。正是由于闵惠芬有了大量的积累与探索，也使得她比别人对音乐有了较高的顿悟，从而才能把这些顿悟化为可感知的具体的音乐形象。

闵惠芬凭着她完美的人性和勤奋刻苦的学习精神，在实践中学习，又不断的在学习中实践，在这种良性的循环过程中，不断的改造、完善和拓展自己的知识结构网络和体统，以致对中国民乐做出了巨大的贡献。

1.2.2 客观因素

任何一位艺术家都是生活在特定的历史条件下的特定环境之中的，这之中的环境又是她所生存的社会政治、经济、文化以及地理等各种因素汇合而成的。闵惠芬生存的自然环境、地理因为以及人文环境对其二胡艺术的形成产生了重要的影响。

江南宜兴是一个山水秀丽，风光美丽的地方。闵惠芬出生在这里的一个小村庄里。这里不但有青翠欲滴的绿叶新枝，还有朦胧幽深的山溪流霞。人们清晨日出而作，晨风中飘荡着抒情高亢的田野歌声，人们日落而归，星光下又奏起了轻盈优美的丝竹乐……。由于闵惠芬从小就生活在这样一个风景秀丽、如诗如画的环境中，使她潜移默化的收到了大自然美的熏陶。这样的自然环境对闵惠芬的性格的形成和发展，对她

的思想感情及其变化有着深刻的影响。这些环境不仅刺激着闵惠芬后天审美直觉的产生，而且在她后来的创作过程中也起着非常重要的作用。以江南风光为背景的二胡练习曲《忆江南》就是闵惠芬的第一首二胡创作曲目。

宜兴地处太湖流域西南，与无锡、苏州、湖州等城市共同拥有太湖，属于吴越文化副区的中心地带。相传在两千四百年前的春秋末期，吴国被灭亡以后，原来的越国大夫范蠡偕吴王夫差的宠妃西施入五湖，而不问政事。范蠡跟西施曾经住在宜兴一段时间，一起经商并研究陶瓷艺术，也正是因为这，远销各地的陶瓷也给宜兴增添的丰硕的财富。范蠡、西施在教人制陶之余，还教人作诗舞墨、吹箫弹奏。所以宜兴不仅素来就有“鱼米之乡”的美称，还是历代文人，艺术家辈出之地。就中国现代文纪史而言，根据不完整的统计，有三百多位名家大师从这里走向全国、走向世界。

闵惠芬艺术境界的形成和发展过程也不光受到了人文环境的影响，其家庭环境也深深地影响着闵惠芬。她的祖父闵南藩，是他们家乡有名的私塾先生，他擅长书法、深谙音乐。闵惠芬的大伯闵伯骞比较擅长国画和胡琴，后来在南京师范大学担任国画教授。闵惠芬的二伯父比较擅长西画而且也学习过音乐，后来在南京师范大学担任油画教授。闵惠芬的父亲闵季骞，最擅长的就是音乐，闵季骞在1947年考上了南京国立音乐学院，并且跟随很多当时比较著名的老师如：杨荫浏、储师竹、程午加、曹安和、曹正等大师学习民族乐器演奏，后来担任南京师范大学音乐教授。这些由祖父和宜兴的先民们所继承并留下来的生活积淀、文化积淀、艺术积淀对闵惠芬的艺术道路起着奠基的作用，所以闵惠芬的艺术是由中国传统文化、中国传统音乐等烘托着的，这在她后来的移植改编曲《阳关三叠》、《逍遥津》、《宝玉哭灵》等作品中体现的淋漓尽致。

第2章 闵惠芬“声腔化”移植改编作品

上个世纪70年代，闵惠芬首次明确的提出“声腔化”这个词语，之后她移植改编了大量的声腔化曲目，并将此作为她终身研究的课题。闵惠芬通过对二胡与人声相似条件的研究，学习我国戏曲艺术中的吐字发生，吐字发生之后的多种润腔变化，以及各种不同的吐字发生和润腔变化所形成的不同的声腔特点，不仅丰富了二胡演奏右手作韵技法和左手的触弦发生技法，还通过对我国戏曲唱腔艺术和中国民间乐器的加工整理、移植改编，赋予了作品新的艺术内涵和极其鲜明的时代精神，一方面对二胡艺术作品进行了创新，拓宽了二胡这件民族乐器的演奏空间，扩大了其表现力，另一方面也体现着闵惠芬对二胡艺术的不懈的探索精神。这对我国二胡音乐作品来说具有重大的理论和实践意义。

2.1 移植改编曲创作理论

近来，二胡“声腔化”成为众多二胡创作者和演奏者们热议的新词，闵惠芬二胡“声腔化”理论的提出和形成不是空穴来风，这一现象自古就有之。二胡作为我国民族拉弦乐器的代表，它的音色甜润、浑厚、纯正典雅，给欣赏者以悦耳动听、秀美而刚劲的感觉，闵惠芬通过研究古代关于“声腔化”这一理论的渊源，并对其特点与人声特点进行比较，为其二胡“声腔化”的移植改编曲的形成奠定了条件。

2.1.1 二胡“声腔化”理论及渊源

“器乐声腔化”，据徐元勇的文章《论“器乐演奏声腔化”与我国古代“唱调”》中说，这种艺术形式在我国的古代就早已经存在了。在我国时间比较早的古代文献中就有有关“吹歌”这种艺术形式的记载，这种艺术形式即用乐器来吹奏在那个时候比较流行的歌曲，虽然吹奏的曲子没有了歌曲的歌词，但是歌曲的韵味却丝毫不减。后来到了明代曾经有一位学者何良俊的记载叙述中说：“善吹笛管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之长调”。从这也就能看出“器乐声腔化”，从古代就已经有了。“那些器乐演奏技术水平娴熟、高深的智者，大都擅长把当时人们所演唱的歌曲做依腔演奏的本领，并演奏的像人声歌唱一样，而且，逐渐使其成为一种艺术形式。这种被何良俊称之为

‘唱调’的艺术形式，就是今天我们所讲的、闵惠芬先生所追求的‘声腔化’的艺术形式。”^①后来到了明清的时候，江南地区慢慢的流行起各种胡琴乐器，而且这些乐器不仅在乐队的伴奏中显得尤为重要，对二胡的演奏技巧也有了比较高的要求。

在历史上近代以前，二胡都是作为伴奏乐器为声腔的演唱做拖腔用的，到了阿炳、刘天华，二胡逐渐的变为独奏乐器。在解放后，闵惠芬移植改编、创作了很多首具有“声腔化”的二胡作品，这不仅仅使二胡演奏的曲目更加多彩，也丰富了二胡的演奏技巧、拓展了二胡这件民族乐器的表现形式。

关于“声腔化”的解释在中国音乐词典中是这样的：“戏曲音乐名词。通常指有着渊源关系的某些剧种所具有的共同音乐特征的腔调而言，包括与腔调密切相关的唱法、演唱形式、使用的乐器和伴奏手法等因素在内。”戏曲艺术，种类繁多。从戏曲音乐形式与结构体制的角度看，戏曲有曲牌联套体、单曲题、板式变化以及曲牌与板式结合的综合体制。从腔调及其特点角度看，戏曲有各种声腔上的不同，并以其声腔的共同特点构成戏曲的各种声腔系统。在戏曲的发展史上，从元朝开始至清代前期，各个地方形成的戏曲，大多数都采用“腔”、“调”的名称命名，例如昆山腔、弋阳腔、徽调、梆子腔、乱弹腔等等，以腔调来区分它们的不同。这种腔调既指强调本身，又指演唱这种腔调的地方戏。在戏曲的不断发展过程中，随着地方戏曲的流布传播，也就是这种声腔的流布传播，也就带来了声腔系统的形成。戏曲声腔不是静止不变的，而是动态发展的，同一声腔系统的各个分支，在风格上既有不同的特点，又有共同的历史渊源。

毕志光在他的学术作品《关于闵惠芬器乐演奏声腔化的探索与实践的思考》一文中说道：“其实严格地说，‘声腔’是我国戏曲音乐的一个专用术语，指那些有渊源关系而在音乐和演唱上有许多共同的腔调，如昆腔、高腔、梆子腔、皮黄等。但闵惠芬从我国戏曲声腔中发现了传统声乐艺术的美，从而把‘声腔’一词作了泛化，也兼指曲艺、琴歌和民歌等其他传统声乐了。闵惠芬的这种器乐演奏声腔化的规模化探索和实践，在拓展二胡音乐新领域的同时，她的运弓按指也有了新的进展，变得更为丰富细腻而有张力，艺术风格也在原来的清丽委婉、深沉激越之中逐渐凸显出雄浑豪迈、

^①徐勇元. 论“器乐声腔化”与我国古代“唱调”的渊源. 中国音乐, 2006年(4):第109页.

大气磅礴的气概，达到了一种更为高远的艺术境界。”^①本篇文章中指的“二胡声腔化”，即是指把适合用二胡音域演奏的声腔戏曲剧种作品移植改编成二胡作品，这里所指的“声腔”也是泛化的，是兼指用二胡这件民族乐器丰富的演奏技巧和擅长表现情感的音色对曲艺、琴歌和民歌等其他传统音乐的模仿和再创造。这种二胡“声腔化”不是对原来声腔化戏曲剧中的单一模仿和复制，而是学习、吸取声腔比较有特色的部分，在结合二胡本身的特点的一种再创造艺术。

2.1.2 二胡“声腔化”形成的条件

二胡作为我国民族拉弦乐器的代表，它的音色甜润、浑厚、纯正典雅，给欣赏者以悦耳动听、秀美而刚劲的感觉。从振动频率、音域、音色等方面来看，二胡与人声相比较有很大的相似之处，而二胡丰富多彩的演奏技巧更是为闵惠芬的二胡“声腔化”理论的形成提供了可能性的条件，其特点主要表现在以下几个方面：

第一，从二胡与人声的振动频率方面看

表1 二胡与人声的振动频率对比

人声			二胡
男低音振动频率	低音 82 到 392 赫兹	基准音区 64 到 523 赫兹	293 到 1318 赫兹
男中音振动频率	123 到 439 赫兹		
男高音振动频率	164 到 698 赫兹		
女低音振动频率	低音 82 到 392 赫兹	基准音区 160 到 1200 赫兹	
女中音振动频率	123 到 493 赫兹		
女高音振动频率	220 到 11000 赫兹		

第二、从二胡与人声的音域方面看

音域是指某人声或乐器所能达到的最低音至最高音的范围。人声的总音域从男低音能够演唱的最低音小字组的 c 开始到花腔女高音的最高音小字四组的 c 为止，大概跨越了五组到五组半个八度。

二胡的常用音域是从里弦的最低音小字一组的 d 到外弦最高音小字四组的 d。由于受到二胡琴弦的长度、乐音的音色以及二胡音质等方面的影响，使得二胡小字四组

^①傅建生，方立平. 闵惠芬二胡艺术研究. 上海音乐学院出版社，2004 年版. 第 234 页.

d 以上的音只能演奏效果性音乐时才会用到，例如在演奏大滑音和表现马嘶的时候，其他演奏乐音的时候一般不用。

第三、从二胡与人声的音色方面看

傅华根在他的学术作品《浅谈二胡的发音》一文中曾经论述到二胡的音色应该包括两个方面的内容：“一是乐器本身的音色，某种乐器受到材质，工艺，造型等诸多外因影响而区别于其他乐器的声音。比如小提琴是小提琴的音色，中提琴是中提琴的音色，二胡是二胡的音色，音色鉴别的能力可以通过一定的音乐训练来获得。二是乐器的演奏音色。由于演奏方法的不同，即演奏姿势、持琴方法、按弦方法、持弓方法、运弓技术的不同，在演奏二胡时发出的声音就会有不同的音色，这种音色就是我们所说的二胡的演奏音色。”^①

二胡这件民族乐器自身的音色圆润、浑厚、纯正而不失雅致，给欣赏者带来一种悦耳动听、刚劲而且秀美的感受，二胡演奏左手的一些技巧使得二胡更加的丰富，而且变化多端的音色善于表现各类情感的曲调和音型，富有极强的抒情性以及歌唱性。同时，二胡不像板胡那样有指板的束缚，使得二胡的揉弦技巧更加接近人声声带的振动。

第四，二胡演奏技巧丰富多样，表达形式也多姿多彩。左手技巧方面有倚音、滑音、颤音、揉弦等。二胡是一种无指板并以千金分割弦长的中国弓弦乐器，由于这种独特结构的原因，使其琴弦的张力空间明显地超过了其它有指板类的弓弦乐器。揉弦更是分滚揉、滑揉、压揉等。二胡琴弦张力空间的加大，无疑拓宽了揉弦的可塑性范围，演奏者在演奏乐曲时，便可充分考虑乐曲风格和情感变化，采用丰富多变的揉弦方法，赋予音乐以生命力，增强乐曲的感染力。“吟、揉、绰、注”是古琴非常重要的演奏技法。在蒋风之先生的二胡作品中，他的揉弦的方法不同于以往的滚揉、压揉等，而是和古琴的“吟”有相似之处，这也成为后来蒋派风格的一个特点，我们将这种揉弦方法称作“吟”。“吟”的产生为二胡揉弦的多样化提供了充分的发展空间，它不但加强了二胡音色的变化与对比，而且还使得二胡特有的歌唱性、抒情性能更加细致丰富。

人声的演唱因为它丰富的音色变化和细致与宽广的表现力，在情感变现方面具有

^①傅华根. 论二胡演奏. 国际中国文化出版社, 2007 年版. 第 75 页

丰富的优势，在表演艺术领域中占有极其重要的地位。闵惠芬的二胡“声腔化”正是将二胡特性构造所形成的模拟人声功能的优势发挥到了最好的形态。创造了二胡对人声的模拟功能系统：包括声型表现分类、发声方法、唱字和润腔等。充分运用了二胡演奏的优势手段，在对声腔演唱技巧的延展及艺术表现等方面体现出优势的功能。

2.2 “声腔化”移植改编代表作《宝玉哭灵》

《宝玉哭灵》是越剧《红楼梦》的主要唱段之一。越剧《红楼梦》是根据我国古典四大名著之一曹雪芹的文学作品《红楼梦》改编的一部戏曲作品。本部越剧戏曲的主要内容是：贾宝玉和林黛玉两人青梅竹马、两小无猜，情投意合。但是贾宝玉的祖母要求贾宝玉娶薛宝钗为妻，反对其与林黛玉联姻。因此王熙凤运用计策故意撮合贾宝玉和薛宝钗。本来身体虚弱的林黛玉得知事情真相之后，病情更加严重，她一气之下烧毁了平生所写的诗稿，含恨死去。贾宝玉在新婚之夜知道骗婚的真相之后，悲愤交加，急忙到林黛玉灵前哭悼，之后愤然离家出走。越剧《红楼梦》一共十二场，其中《宝玉哭灵》是最后一场，主要叙述宝玉得知林黛玉病故之后，在林黛玉灵前哭诉、悼念的一幕，也预示着贾宝玉出家的最终原因之一，是本剧剧情发展最为关键的一幕。

《宝玉哭灵》一幕一共分为《哭灵》和《问紫鹃》两个越剧唱段，其中唱段《问紫鹃》描述的是贾宝玉与林黛玉侍女丫鬟紫鹃的一段对话。闵惠芬的二胡曲《宝玉哭灵》就是根据这两个唱段移植改编的。

2.2.1 《宝玉哭灵》原越剧唱腔特点

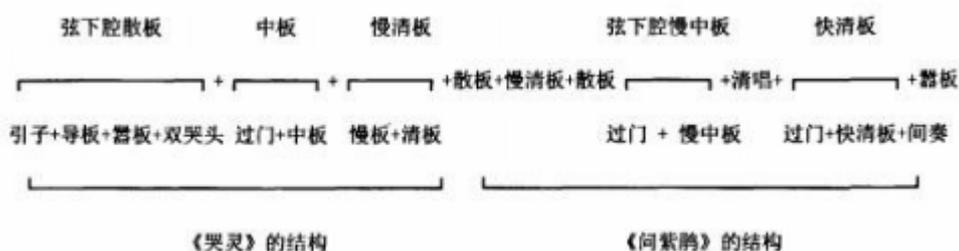
越剧《宝玉哭灵》是“徐派”艺术家徐玉兰的代表唱腔之一，而闵惠芬的“声腔化”二胡曲《宝玉哭灵》正是根据徐玉兰老师演唱的唱腔版本移植改编而成的，所以要研究闵惠芬的二胡曲《宝玉哭灵》，首先必须研究徐玉兰的唱腔特点。

著名越剧表演艺术家徐玉兰在她13岁时便进入了她的家乡浙江新登的“东安剧社”学习戏曲艺术，她在刚开始的时候学习花旦的表演，后来又不断的学了文武老生的表演，为她以后的艺术道路打下了扎实的唱功、武功基础。1947年徐玉兰在“丹桂剧团”演出的《是我错》就已经初步的显示出她独特的唱腔特点。1947年秋天，徐玉兰领衔组建了“玉兰剧团”，在那之后她的唱腔风格得到了进一步的发展，逐渐的形成了属于自己的流派“徐派”。徐玉兰的嗓音条件非常好，不但音色甜亮，而且其常用

音区达到 11 度，音域非常的宽广。其唱腔特点是高亢激昂、热情奔放、刚柔并济，唱腔旋律大多数在中高音区展开，突破了越剧音调比较平稳委婉的特点，加入了高亢激昂的因素，使乐曲音调大起大落。她的主要代表作品有《红楼梦》中的贾宝玉、《西厢记》中的张珙、《追鱼》中的张珍、《春香传》中的李梦龙等，其中《红楼梦》中的《宝玉哭灵》唱段把徐玉兰的唱腔特点体现和展示的淋漓尽致。

越剧唱腔《宝玉哭灵》以“哭诉”这一情感表现为主题，好像是在控诉，又像是陷入了沉思之中，乐曲旋律时而低沉、时而高亢，跌宕起伏。我们在徐玉兰《宝玉哭灵》的唱腔中能感受到不同情感、不同层次的“哭”，例如：有宝玉发自内心深处呐喊的“哭”、懊悔不已的“哭”、对林黛玉美好回忆的“哭”、得知被骗后激昂愤怒的“哭”等等，而这些情感的变化不仅用到了旋律的高低变化以及戏曲的唱腔变化，还运用了多种唱腔板式的变化。唱段《哭灵》部分：第一部分为弦下腔散板，包括引子、器板和双哭头，一共 41 小节；第二部分为中板共 23 小节，第三部分为慢清板共 64 小节；之后是 10 小节的散板。唱段《问紫鹃》部分：第一部分为弦下腔慢中板共 63 小节；第二部分快清板共 43 小节；第三部分为 19 小节的器板。越剧《宝玉哭灵》的唱腔板式如下：

谱例 1



越剧《宝玉哭灵》的第一句唱词“林妹妹，我来迟了，我来迟了”为独白，徐玉兰以轻声的呼唤声来处理第一个“我来迟了”，而第二个“我来迟了”则做渐强的处理，给整个唱段埋下了悲剧性的伏笔。接下来唱段转入了四句的散板部分，第一句唱词为：金玉良缘将我骗，

谱例 2



徐玉兰在处理上只要体现在这个“骗”字上，“骗”字唱得不仅高亢激昂，而且经过几个起伏和重音的长拖腔，在描述贾宝玉得知林黛玉死后难以表达的悲痛的同时，也表达了他内心被骗之后的无比愤恨。唱段第三句唱词为“害妹妹魂归离恨天”，该句音调层层下行，从高音到低音，形成了类似哭腔的音调。接下来一句，

谱例 3



第一个“林妹妹啊”的音调一层一层的下降，而后一个“林妹妹啊”的旋律音调一层一层的上行，徐玉兰用这种“双哭头”的方法来表现贾宝玉对林黛玉的深深思念之情，不仅如此，徐玉兰在处理唱词“啊”的时候还运用了拖欠的处理方法，在加上急促换气和顿音等的处理方法，表现了贾宝玉悲痛以及懊恼的心情。

唱段经过一个慢板的弦下腔进入到了一个长度达到二十句的慢清板，这一大段只有板鼓作为伴奏并无丝弦乐器伴奏的形式给演唱带来了音乐和节奏上的处理的自由。徐玉兰在处理这段唱腔最具特点的是“白头能偕恩和爱呀”一句中的后半句也就是“恩和爱呀”的处理，她将戏曲中的一板三眼用“拉散处理”的方法拉长到十多拍。

谱例 4



徐玉兰在处理“爱”的时候运用了断断续续的类似哭声的吐音的方法，处理“呀”的时候音调由高至低，好像贾宝玉积攒在内心已久的怨恨转为了悲伤的哭泣。接下来伴随着三小节的乐队伴奏使唱段进入到了本段的最后六句，而这六句也正是贾宝玉对林黛玉悲惨的遭遇和命运的总结。徐玉兰在对

谱例 5



一句的处理方法是用散板来演唱，把原来每小节四拍的节奏唱成 5 拍、7 拍甚至比 9 拍还多，由于这种节奏上拍子的变化增多在在加上乐队长音的衬托之下，不仅营造了整个唱段低沉比较凝重的气氛，也使演唱者情感的抒发和宣泄显得更为自由。而徐玉兰演唱的 la 音到高十一度的 do 音，和紧随其后出现的 re 音下滑到的 mi 音，表现了贾宝玉从愤怒激昂的心情转到对现实的觉醒中来。最后整个唱段在“丧九泉”中结束。

越剧《宝玉哭灵》的人物性格和情感的变化是围绕着一主线进行的：从贾宝玉得知事情真相开始----悲痛惋惜林黛玉----回忆与黛玉的经历----回到现实----心中充满愤恨----问紫鹃----对现实的觉醒----决定离家出走。徐玉兰在演唱时运用了戏曲哭腔、双哭头以及滑音等处理方法，不仅仅使戏中贾宝玉情感的细微变化体现的淋漓尽致，也使得她的演唱区别于其他演唱家，给人留下了深深地印象。

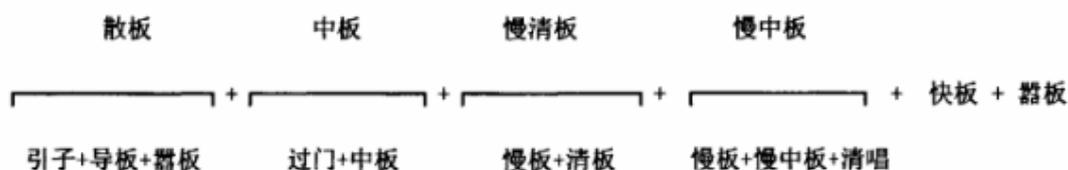
2.2.2 移植改编作品《宝玉哭灵》特点

《宝玉哭灵》是闵惠芬在 1979 年根据徐玉兰同名越剧经典唱腔《宝玉哭灵》移植改编的。这首曲子于 1979 年 10 月在浙江首次演出，演出之后得到了听赏者的一致好评，并立即流传了下来。首移植改编曲《宝玉哭灵》的出现，不仅仅丰富了二胡的音色、拓展了二胡的表现手法，也体现出闵惠芬对我国民族音乐的传承与贡献。

经过对移植改编曲《宝玉哭灵》的演奏曲谱进行分析之后，乐曲是由以下几个部分构成的：第一部分共 21 小节，是整首曲子的引子部分，乐曲风格特点为具有越剧唱腔风格的紧拉慢唱的散板构成；第二部分共 23 小节，由 2/4 拍的中板构成；第三部分开始音乐进入了比较低沉、婉转的慢清板，4/4 拍；第四部分是由 12 小节构成的慢板，相对于第三部分更加延长和缓慢；第五部分是由 54 小节节奏层层递进的弦下腔中板构成的，闵惠芬在移植改编的时候吸取了戏曲中由慢到快的板式唱腔，使音乐的速度和乐曲的情绪不断的向前发展；第六部分是由 46 小节构成的快板部分，其中的快板把乐曲的情绪逐渐的推向了高潮；整个乐曲的最后是在贾宝玉唱完“你已是质同冰雪离浊

世，我岂能一股清流俗波”之后，表现了贾宝玉对现实的觉醒，最后决定离家出走，由9小节的散板构成。闵惠芬在移植改编越剧《宝玉哭灵》的时候，将整首曲子分为《哭灵》和《问紫鹃》两个大的部分，其中在《哭灵》的部分将原来越剧唱段长达45小节的20句唱词缩减为32小节，保留了原越剧的唱腔板式，在《问紫鹃》中，将原来45小节的快板改编为用音型比较密集、速度比较快的二胡快板演奏，最后进入到贾宝玉毅然决定出走的器板部分结束全曲。从闵惠芬移植改编的二胡曲《宝玉哭灵》的曲式结构来看，闵惠芬保留了原越剧唱腔就有特点的板式结构，其二胡曲的曲式结构为：散板----中板----慢清板----慢中板----快板----与散板相似的器板，这种结构与我国民间音乐板式的“散慢中快散”的变化手法有着很大程度的相似性，从中又可以看出闵惠芬对我国民族民间音乐的继承和发展。移植改编后的二胡曲《宝玉哭灵》的曲式结构图如下：

谱例 6



移植改编后的二胡曲《宝玉哭灵》用1=D也就是Do---Sol弦演奏，保留了原越剧唱腔的弦下腔唱腔调式。二胡曲《宝玉哭灵》的引子部分的第一句吸取了越剧《宝玉哭灵》第一句的唱词，为导板部分。越剧唱腔中的导板属于节奏比自由的“散板类”唱腔，具有“散拉散唱”的唱腔特点，而与越剧唱腔相比，二胡曲的导板则更加伸展、高昂和复杂。

谱例 7



在这句唱腔中多次出现了跨度比较大的上滑音和下滑音，不仅把徐玉兰高亢激昂的唱腔特点体现的淋漓尽致，而当闵惠芬移植改编、用二胡学习和吸收借鉴越剧唱腔曲调

特点的同时，也在一定的程度上丰富和拓展的二胡这件民族乐器的表现手法。

除此以外，闵惠芬的二胡曲《宝玉哭灵》中的器板，也就是唱腔中前四后三的散板部分，乐曲的伴奏为有板无眼、紧拉散唱的形式，表现了悲愤、奔放的情感。

谱例 8



这一句的旋律最高音从 Re 到 La、Sol、Mi、Re、Do，再到 La，音程宽达十一度，而且旋律层层下行，突出了弦下腔跌宕起伏、音调从高亢急转低沉的特点，民族乐器二胡在演奏这一句的时候，使其不同的音域和音色的变化发挥的淋漓尽致。

2.3 移植改编作品声腔化技法表现分析

闵惠芬的移植改编曲二胡曲《宝玉哭灵》有很多带有“声腔化”的演奏技巧和方法，因为在越剧《宝玉哭灵》中不仅用到了一些具有特点的唱腔手法，而且这些唱腔手法也给整个唱段带来的特殊的音响效果和情感表现，所以二胡在模仿和再现这种越剧唱腔的表现手法时，根据越剧的内涵与二胡表现程度的不同，在设计安排演奏技巧方法的时候也会有一些微妙的变化。笔者根据闵惠芬的谱曲资料、音响资料等，结合自己学过的一些音乐知识，对其二胡曲《宝玉哭灵》的一些技法进行整理和研究，总结出闵惠芬移植改编的二胡曲《宝玉哭灵》中左手和右手的带有“声腔化”的技法。

2.3.1 左手触弦发声技法

闵惠芬二胡曲《宝玉哭灵》中带有“声腔化”的左手触弦发声技法一共有以下几个方面：

第一、左手揉弦技法

二胡揉弦就是左手按时指肚在琴弦上一上一下的做波浪式的动作，通过揉弦滚动幅度的大小从而改变琴弦的张力，达到不同的音色效果，揉弦是二胡演奏中左手比较重要的演奏方法之一。二胡揉弦的使用使二胡的音色更加的富有变化性，可以圆润、优美、如歌，可以活泼而欢快、可以凄切、悲愤。二胡的揉弦技法分为滚揉、压揉、滑揉以及滚揉和压揉结合的技法等。“宝玉的哭诉”二胡曲《宝玉哭灵》的情感主线。

闵惠芬在创作以及演奏时运用的揉弦也是具有悲情色彩的，例如在模仿贾宝玉带有哭音唱腔时运用的滚揉、滚揉和压揉结合、指头压力比较密集的揉弦，在模仿戏曲唱腔中表现非常悲痛、懊悔不已的时候运用的吟揉等等，这些揉弦技法的运用，使得二胡这件弓弦乐器更加的接近人声。闵惠芬在移植改编曲创作时运用的揉弦技法主要有以下几种：

(1) 压揉技法在曲子中的运用

《宝玉哭灵》中弦下腔散板中导板的第一句“金玉良缘将我骗”中使用的压揉的技巧

谱例 9



在乐曲《宝玉哭灵》的弦下腔散板的器板中“害妹妹魂归离去”中也用了压揉的技法

谱例 10



(2) 滚揉技法的揉弦幅度变化在曲子中的运用

在乐曲《宝玉哭灵》弦下腔散板的最后两句“双哭头”中的第三、五、七拍使用了幅度比较小的滚揉技法，第十三、十六拍使用了幅度比较大的滚揉技法。

谱例 11



第二、左手打音、波音以及颤音技法的运用

二胡左手技法的打音、波音以及颤音是一种装饰性的演奏技巧，能够使旋律的音调表现的更加丰富。打音的数量最少，多用一到三个小音符标记，波音的数量居中，用比较短的小曲线标记，颤音的数量最多、用“tr”标记。二胡曲《宝玉哭灵》在模仿越剧唱腔中表现哭诉、哽咽的时候曾多处运用打音、波音、颤音的技法。

(一) 左手波音、打音技巧的运用

在乐曲《宝玉哭灵》中弦下腔散板的器板中的“人面不知何处去呀”一句，使用

了波音的演奏技法，表现了对唱腔“哭音”特点的模仿。

谱例 12



注：波音以“~~~~~”标记，打音以“.”“*”标记

在这一句中“哭音”的唱腔主要变现在“呀”字上，也就是谱子中最后的两个 Re 音上，闵惠芬在移植改编乐曲的过程中在曲谱的第二个 Re 音上注上了波音的标记，她这样做第一是因为波音的演奏技法更接近于越剧唱腔中人声气息中的呻吟般的、似断非断的悲痛的情感，又好像是哭的伤心欲绝的气哑之声；第二是因为在第二个 Re 上运用波音不仅使二胡的音色变得更加的细腻，也使乐曲的情绪得到了更大程度上的渲染。

在二胡曲《宝玉哭灵》弦下腔中板中的“如今是千呼万唤唤不回”一句运用了二胡左手的打音技法，即将“5”音演奏成“565”。

谱例 13



注：打音以“.”“*”标记

除了此处之外，二胡曲《宝玉哭灵》中的打音大多数都是以单倚音的形式出现的。这种单倚音形式的波音不但可以丰富、装饰旋律，还可以在乐句中起到强调语气和过度的作用。

在二胡曲《宝玉哭灵》的《问紫鹃》唱段中“妹妹的鹦哥今何在”一句中的“Re”音运用了颤音的技法。

谱例 14



闵惠芬在演奏这个颤音的时候，通过她左手手指有力的颤打二胡琴弦的动作，在配以右手饱满有力的提弓动作，达到了一种强调、加重这一句语气的音响效果，表现了贾

宝玉这位男性人声的奔放、粗犷以及他内心的悲愤之情。

第三、左手滑音技法的运用

手指在二胡琴弦上有意识的滑动时所发出来的声音效果成为滑音。通过滑音方式的快和慢、幅度的大小、滑音的虚实，会产生不同的声音效果。滑音的滑动范围有小范围的同一把位的滑音和大范围的换把滑音两种，从滑音的滑动幅度来看分为小三度的小滑音和大三度以上的大滑音，根据左手滑音的滑动方向看滑音分为由低音向高音滑动的上滑音和由高音向低音滑动的下滑音，从滑音的时间上来看，分为先于本音出现的前滑音和后于本音出现的后滑音。移植改编二胡曲《宝玉哭灵》中很多模仿人声唱腔的滑音的运用，其中有运用比较多的小滑音和六度、七度、甚至十度的大滑音的运用。

(1) 大滑音在乐曲中的运用

在二胡曲《宝玉哭灵》中弦下腔散板中的导板“金玉良缘将我骗”一句中的“骗”字是一种拖腔的技法，在这句中闵惠芬老师先是用了一个从 Do 到 Mi 的六度下滑音，紧接着又用了个从 Mi 到 Re 的七度上滑音，使乐曲的旋律基调从高音跌到低音，之后又急剧上升，跌宕起伏，使乐曲的开头就把整个段落引入到极其不稳定、悲愤的情绪之中。

谱例 15



注：滑音用“/”标记

(2) 小滑音在乐曲中的运用

乐曲《宝玉哭灵》中除了运用大滑音之外，小滑音的运用也是也是其主要的滑音表现技法之一。乐曲中弦下腔慢中板的“只以为暖巢可栖孤零燕”这一句中就出现了从 Do 到 La、La 到 Do、Mi 到 Sol、Sol 到 Mi 等连续的三度小滑音，主要表现了贾宝玉无奈、悲伤以及懊悔不及的心情。

谱例 16



2.3.2 右手作韵技法

闵惠芬二胡曲《宝玉哭灵》中带有“声腔化”的右手作韵技法一共有以下几个方面：

第一，右手技法顿弓在乐曲中的使用

二胡中所指的顿弓就是利用二胡弓子的收放在某一拍或某一个音上做故意的停顿，以产生“顿”、“滞”的效果。在二胡谱中用“▼”来标记，在乐曲中通常为了乐曲内容和渲染情绪的需要，使用休息、停顿效果的顿弓。在二胡曲《宝玉哭灵》中弦下腔散板的器板“死不能扶一扶七尺棺”一句中就运用到了顿弓。

谱例 17



徐玉兰在演唱着一句的时候是第三小节的 Sol 音具有顿音的效果，从最初的《宝玉哭灵》的谱子中看，这个 Sol 音是一个四分音符的一个一拍的音，但是根据徐玉兰的演唱分析，为了表现贾宝玉得知林黛玉死去之后难以接受事实的打击出现的呼吸急促、气息停滞的悲伤地心情时，只用了半拍的时值，而闵惠芬在移植改编《宝玉哭灵》的时候，为了表现“顿”、“滞”、“凝”的情感气氛，也是只用了半拍的时值。在用二胡表现这个半拍的顿音的时值时，可以运用顿弓的演奏技法，通过用右手手腕、中指和无名指“点推结合”的方法，使二胡发出极富弹性、短促的声音。

第二，右手慢长弓技法在乐曲中的使用

越剧《宝玉哭灵》中运用到了“拖腔”的戏曲唱腔方法。“拖腔”就是在演唱时一个句读或一句唱词唱完之后，旋律没有停止、仍然在进行的那一部分音乐，为了使唱腔的情绪表现的更深、更为细腻，通常将一句或一个词之后的最后一个唱词附加上长度不同的拖腔。二胡的慢长弓就是吸取借鉴了戏曲声腔中“拖腔”的技法得来的，表现在二胡上即用演奏音数比较多、时值比较长时的一种组合方法，它跟戏曲中一个字多音或者一个字多拍的拖腔在一定程度上是相似的。在二胡曲《宝玉哭灵》的弦下腔

散板中导板“金玉良缘将我骗”这一句中就运用了慢长弓的表现技法。

谱例 18



这一句的唱词“骗”字也就是谱子中的 Re 音，在越剧唱腔中拖腔长达九拍，闵惠芬在演奏的时候是一个四拍而且是从强拍起的颤弓，如高亢的呼喊声，将激昂、悲愤的情绪在全曲的第一句就宣泄出来，这使整个乐曲从一开始就处于一种紧张、不稳定的情绪之中，也为全曲蒙上了极其浓厚的悲剧性情感。在弓子速度极快和弓弦张力极大的四拍颤弓之后，紧接着出现的装饰音、三四度滑音以及揉弦的运用，使这一个“骗”字不夹带任何的痕迹，一气呵成。闵惠芬用二胡慢长弓的弓速快与慢的变化、长短以及音高的变化等来演奏这个“骗”字，使乐曲的情感拖而不滞、一气呵成。

第三，右手提弓技法在乐曲中的使用

提弓就是二胡在演奏推弓或者拉弓的时候，将二胡的弓子提到半空中，使其离开二胡琴筒的一种演奏技法。提弓技法与顿弓技法是有一定的区别的，顿弓强调的是弓子的“停”、“顿”、“滞”以及“断”，而提弓主要是为了换气或者作收弓的效果用；在特殊的时候提弓要求二胡的弓子离开琴筒，而顿弓则不用；在演奏的时值上，提弓演奏的单音时值要比顿弓演奏的单音时值微长一些。在二胡曲《宝玉哭灵》弦下腔散板中导板“金玉良缘将我骗”这一句中就运用了提弓的技法。

谱例 19



在这一句中拖腔“骗”字 Re 音与其前面的 Mi 音之间有一个气口，二胡在演奏此处第一把位 Mi 音的时候，用推弓把二胡弓子演奏至有半弓后把弓子上提，使弓子的右半部分离开琴筒，演奏者迅速的吸一口气，等气口一收，用密集快速的颤弓把 Re 音奏出，气口之后的 Re 音演奏犹如高亢激昂、悲惨凄厉的呐喊之声。

2.4 “声腔化”移植改编作品的意义

徐勇新在他的文章《论“器乐演奏声腔化”与我国古代“唱调”的渊源》一文中说道：“它体现在对中国传统音乐艺术理解的新意，对中国传统音乐境界认识的新意以及对中国传统音乐文化底蕴挖掘的新意。”^①他认为对器乐演奏声腔化的追求，体现着极大的新意。

闵惠芬根据戏曲移植改编的“声腔化”二胡作品能够更好的传承我国的传统文化。我国的传统文化艺术的博大精深的，其中的戏曲曲艺文化更是展示了人间的千姿百态。二胡“声腔化”的作品，不仅能够是广大的学习者领略我们国家富饶土地上江南海北不同的风土人情，更重要的是能够帮助学习者们对我国戏曲艺术的精髓和地方特色风格学习的更加深入。二胡“声腔化”的作品就像是一个桌子上门类齐全、各种各样的菜一样，可以是一大碗来自东北的拉皮、可以是四川特色的麻辣味道的火锅、可以是来自苏北的红烧狮子头，可以是湖南闻起来臭吃起来香的臭豆腐，具有非常明显的时代语言与特殊的语言个性。“声腔化”二胡作品来源于我国的民间艺术，来源于民间的生活，这种作品体现着作曲家对生活的热爱，也体现着她对祖国人民的热爱，更体现了她对我国传统文化艺术的热爱之情。

二胡“声腔化”作品能够极大的丰富二胡的作品形式，拓宽二胡的演奏空间和表现形式，激发作曲家和演奏者更加关注二胡左手技法的运用和右手轻响的控制，从而不断研究新的演奏技法来探索二胡音乐表现的各种可能性。现在许多演奏者都偏向技术型的训练，一味用西方小提琴的技术移植到二胡演奏上，甚至出现技术性的炫耀而忽略了二胡本身的乐器发音和构造特点。殊不知，技术应该是为音乐情感服务的，脱离了音乐的技术只是肤浅的炫技；而音乐情感又需要通过一定的技术手段来表达。在演奏“声腔化”作品的乐曲时，情感的表达显得尤为重要，因为这正是二胡抒情性特点的体现，它需要演奏者理解乐曲的思想意图，正确把握乐曲的整体风格，并且运用恰当的润腔技巧像唱歌一样将乐曲演奏出来。这些润腔技巧，与一般的演奏技法有所不同，它主要是对声腔的模仿和来自民间的演奏的技法。民间的技法带有不定性，这是戏曲本身的特性所决定的，在演奏的时候，也要能够灵活地运用演奏技法和运弓手法，

^①徐勇元. 论“器乐声腔化”与我国古代“唱调”的渊源. 中国音乐, 2006年(4): 第111页.

比如“同音不同指，同音不同弦”。掌握这些润腔特点，需要演奏者反复多听戏曲声腔的演唱，学唱声腔的特殊技法，把握声腔乐句的气息和句读，并且在二胡演奏上勇于大胆地进行各种尝试和创新。

第3章 闵惠芬二胡演奏艺术

闵惠芬是新中国高等学府培养出来的第一代在国内外乐坛上享有盛名的二胡演奏家，也是我国当代民族音乐的杰出代表，是中国民族音乐得以传承繁衍的重要人物，是新中国民族音乐的奠基人。闵惠芬的二胡艺术中不仅仅包括她根据二胡“声腔化”移植改编的大量作品，还包括了她独具特色的演奏艺术。闵惠芬有许多首经她首演的二胡曲子，例如：著名作曲家演奏家刘文金创作的《长城随想》、顾武祥与孟津津作曲的《喜送公粮》、张晓峰与朱晓谷共同创作的《新婚别》、她自己创作的《川江》《夜深沉》等等，这些经闵惠芬演奏的作品从某种意义上来说，到现在仍然是没有演奏者能够超越的。在二胡演奏的艺术中，还有很多首二胡曲虽然不是经过闵惠芬首演的，但是一经闵惠芬的演奏以后，其影响要比之前演奏的影响大很多倍，例如：著名作曲家黄海怀创作的《赛马》《江河水》、刘天华先生的作品《病中吟》等等。闵惠芬运用自己高超的音乐理论水平，结合自己的演奏技法特点以及演奏艺术特色，赋予了音乐作品以强烈的生命力，对继承与发展中国传统音乐文化、丰富与拓展当代二胡演奏艺术，有着重要的贡献。

3.1 二胡演奏基本技法特点

闵惠芬在二胡演奏艺术上有独到的见解。在演奏二胡作品时，闵惠芬首先要侧重作品所表现的内容，之后再用她高超的演奏技巧与艺术手段去解释它。闵惠芬认为右手是二胡演奏中的灵魂，因此，无论是在二胡演奏还是在二胡的教学过程中，闵惠芬都特别的重视右手基本功的训练，经过她演奏的乐曲，弓法上都有其独特的运用之处。除此以外，闵惠芬还对二胡演奏左手的指法方面总结出一套比较完整的理论，尤其是对二胡演奏揉弦的方法，包括二胡演奏揉弦的步骤、揉弦的力度、揉弦的速度和幅度之间的关系等等，提供了科学的研究和论断。同时，闵惠芬二胡演奏颤音的变化、虚按音、滑音、压弦等演奏方法的运用，不仅使左手演奏技法更加的丰富，还使得二胡演奏作品的艺术变现更加丰满。

3.1.1 揉弦、颤音、滑音

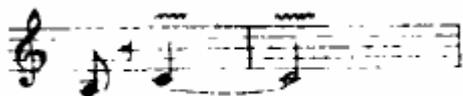
二胡左手最主要的演奏技法包括揉弦、滑音、颤指以及音程与指法之间的运用关

系等等，其中每一种演奏技法又包含着多种演奏方式。丰富的左手演奏技法是演奏好二胡音乐作品的重要条件之一，它对于二胡作品风格的把握有着关键性的作用。闵惠芬在二胡作品的演奏中总是将二胡左手演奏技法的运用巧妙的与作品的艺术表现融合在一起，以便更对乐曲的内涵作出更准确的诠释。

(1) 二胡演奏揉弦技法的多种处理：二胡演奏的揉弦技法是其重要的组成部分之一，揉弦有其自身的特点，并且有助于丰富二胡作品的表现力。闵惠芬对二胡演奏揉弦技法的处理上，非常注重揉弦手指力量的来源以及揉弦手指的独立性和弹性等等。她将二胡揉弦技法划分为五个步骤：从准的本音开始，到低于本音大二度八分之一的低不准音，到准的本音，到高于本音大二度八分之一的高不准音，到准的本音，这就是闵惠芬演奏揉弦技法的全部过程。闵惠芬二胡揉弦技法的多种处理，对于乐曲的表现有着极其重要的作用。第一，二拍以上的音符，闵惠芬以一揉到底的揉弦方法处理。

(见谱例 20：谱例中揉弦标记为“ $\overset{m}{\sim}$ ”，不揉弦标记为“ \sim ”)：

谱例 20



第二，在二拍的音符中，为了乐曲的情绪由不稳定到稳定的进行，闵惠芬以第一拍不揉、第二拍揉的方法处理。

谱例 21



第三，当二拍的音符出现在乐句的开始并且旋律向下进行时，闵惠芬以第一拍揉、第二拍不揉的方法处理。

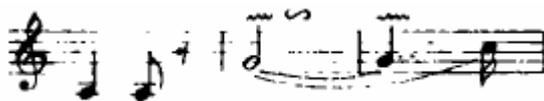
谱例 22



第四，乐曲中出现三拍子的长音时，乐曲的情绪由稳定过度到不稳定，之后再回到稳定。在演奏力度上应该配合以先渐弱在渐强的处理。闵惠芬以第一拍和第三拍揉、第

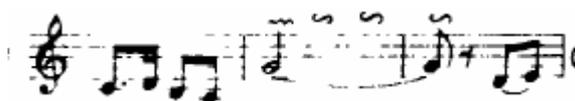
二拍不揉的揉弦方法进行处理，以配合乐曲情绪的表现。

谱例 23



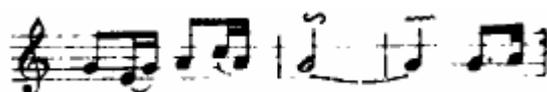
第五，当乐曲旋律进行时出现气口以及乐句即将结束时，乐曲情绪要求平稳之后有出现较浓的色彩变化时。闵惠芬在演奏时处理以第一拍前半拍揉弦、后半拍及后面的时候均不揉的揉弦方法，为了乐曲的气口，闵惠芬的右手运用提弓的演奏方法来加以配合。

谱例 24



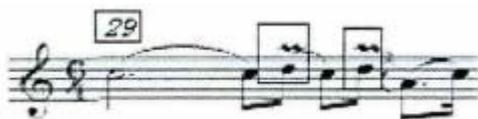
第六，乐曲的力度变化由弱渐强并需要慢慢进行到稳定的力度时，闵惠芬处以第一、二拍均不揉，从此音连音中的第三拍在开始揉的揉弦方法。

谱例 25



(2) 二胡演奏颤音 (tr) 的实际运用：颤音的运用对乐曲来说具有非常强的装饰性作用，由于二胡演奏作品情绪上细微的变化，则要求二胡演奏颤音的节奏和速度上有各种变化。大多数演奏者追求颤音快而密的效果，这样不仅破坏了乐曲旋律的进行，而且会起到喧宾夺主的负面影响。闵惠芬老师在二胡作品演奏中运用了不同的颤音技法，使乐曲音乐别具一格。例如在《长城随想》曲第一乐章“关山行”的第二十九小节中，

谱例 26



乐谱中两个“Re”音都边有颤音记号，但是闵惠芬却处理以两种不同的颤音，乐谱中第一个“Re”音的颤音是在音符出现之后，属于迟到颤音；而第二个“Re”音的颤音是与音符的出现同时进行的。闵惠芬这种同样的音却处理以不同的颤音效果，更为恰

当的表现除了乐曲中具有京剧唱腔的神韵。在《长城随想》曲第二乐章“烽火操”中第三十七小节。

谱例 27



闵惠芬运用的长时值的、小二度的颤音技法，在音符出现的同时予以颤动，而且下指有力、频率快、密集而均匀，闵惠芬的这种“重颤音”犹如铮铮铁汉，又好像连续不断的敲击出的紧张而又密集的鼓点声，表现出乐曲紧张、激烈的战斗气氛。

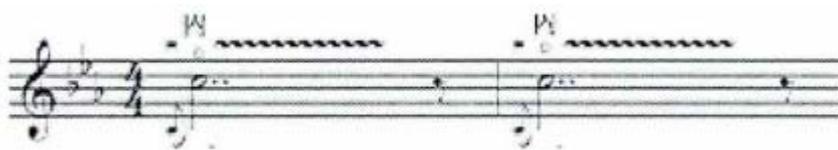
(3) 二胡演奏中滑音的运用：滑音是二胡演奏左手重要的技巧之一，也是最能体现二胡这件民族弓弦乐器的一种手段。如果在二胡演奏的没有滑音的运用，那么就不能把这种演奏成为二胡音乐。二胡滑音的演奏技法在乐曲中要运用的恰到好处，否则就会破坏乐曲的内涵、画蛇添足。闵惠芬把滑音的演奏方法分为带指性的滑音、润腔性的滑音以及过度性的滑音。她在演奏中运用的每一种不同滑音类型，都有着特定的艺术表现内容。例如《长城随想》第一乐章“关山行”的第二十八小节中。

谱例 28



这两小节旋律中的“Sol”音闵惠芬处理以一个全头全尾式的左手同指过度性滑音，闵惠芬在演奏过程中，从“Mi”音开始滑动，突出了滑音的过程，滑音过程中“Mi”音力度较轻，“Sol”音力度重，而且发音有弹性，形成了一种上扬的音势，用一个形象的比喻形容闵惠芬对此的演奏处理的话，就如同一颗石子被抛入水中，实音“Sol”的产生就是石子落水的那一瞬间，闵惠芬这个滑音处理产生的效果如同京剧唱腔中老生的唱腔一样，有着苍老的韵味，同时，也象征着我国悠久的历史。二胡曲《长城随想》第三乐章“忠魂祭”的第十和十一小节中。

谱例 29



闵惠芬处理以从空弦“La”音到小字二组“La”音一个带指性的上滑音，而且闵惠芬对此滑音的幅度是从大到小的慢滑揉处理，采用了软音头的处理方法，来模仿古钟的撞击，而闵惠芬处理的渐弱的慢滑揉技法则更形象的表现出余音袅袅的钟声，也好像是燃香时的丝缕青烟，直到其自然的消失，这也是闵惠芬的一个独特的创新之处。

3.1.2 慢长弓、快弓、颤弓

古人有“三分指法七分弓法”的说法，这也体现的二胡演奏右手运弓在二胡演奏技法中具有非常重要的地位。二胡演奏右手运弓对一首作品的神韵起着决定性作用。首先，二胡这件拉弦乐器的发音就是从右手演奏的运弓技法开始的，二胡琴弓的使用不但关系到二胡演奏音色的好与坏，而且二胡作品的节奏、情绪等也需要运弓技法的变化和配合才能够完成。二胡演奏右手的运弓方法有长弓、慢弓、快弓、颤弓、跳弓、顿弓等，闵惠芬在演奏过程中通过不同弓法的运用，使乐曲的气度和神韵更好的表现了出来。

(1) 二胡演奏右手慢长弓技法的运用：长弓是二胡右手演奏最基础的技法，是二胡基本功训练时最重要的基本功，也与一首作品演奏的成功与失败有着密切的关系。闵惠芬在演奏过程中，要求运弓要“平、直、匀”，从而使演奏音色达到“净、松、通”的效果。闵惠芬把长弓又划分为慢长弓和快颤弓，从运弓的速度和力度上，又分为带音头的长弓和不带音头的长弓两种。第一，带硬音头的慢长弓的运用。例如在《长城随想》的第一段中第二十六小节。

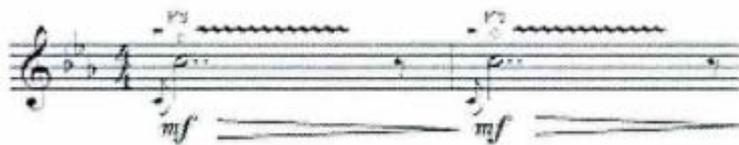
谱例 30



闵惠芬在处理其中三拍半的“Do”音时，运用了带音头和音尾的慢长弓，在技巧上，右手大拇指和食指握紧弓杆，中指和无名指贴住弓毛使二胡弓毛贴住琴弦，她运用右手手指和右手手腕的相互作用以及右手整个手臂的力量，从而使其全身的力气都集中

到这一弓的演奏之上，使贴住二胡琴弦的弓毛瞬间爆发，之后立即减轻弓子运行的力度和速度，缓慢而且保持了弓子的匀速运行，在“Do”音的最后半拍加快弓子的运行速度从而奏出音尾。闵惠芬的音头强而不燥，音头过后的时值音弱而不虚，演奏声音极其扎实、厚重，带有一种内在的张力性，表现了乐曲中诗人关山散步时发出的长长一声叹息，同时，音头和音尾的运用也表现了叹息声在山谷中的回荡。第二，带软音头的慢长弓的运用。例如《长城随想》第三乐章“忠魂祭”最开始由二胡演奏的两个音。

谱例 31



闵惠芬为了模仿古钟敲击时发出的袅袅余音，运用了软音头的慢长弓技法，演奏过程中，从弱奏低音装饰音“La”开始，二胡弓毛轻轻贴住琴弦，将力量用在中音“La”的演奏上，闵惠芬的这种奏法，类似二胡演奏波弓的演奏方法，开始时用较轻的力度拉出装饰音，然后闵惠芬利用右手手腕的弹性和右手手指、手臂的相互配合瞬间加快运弓速度、加大运弓力量奏出一个音头，犹如敲击古钟时发出的那一声，之后闵惠芬的运弓速度减慢，运弓的力度也渐弱，好像钟声的余音也在随着慢慢的消失，这里闵惠芬的慢长弓的演奏更加深沉、厚重，表现了对革命前辈烈士的祭祀和怀念。第三，不带音头的慢长弓的运用。例如在《长城随想》的第二乐段之中，作品这段音乐旋律

谱例 32



流畅，表达了对长城以及祖国大好河山的赞颂之情。在演奏过程中，不需要铿锵有力的音调和运弓方法上的抑扬顿挫。闵惠芬在演奏过程中，推弓与拉弓之间或者一弓之内并没有断开的痕迹，而是每一弓的运弓都是连续演奏的。她结合右手手指、手腕和手臂的配合，使二胡弓毛轻轻贴住二胡琴弦连绵不断地运动，注意没有音头的弓法，体现出了乐曲要求的“柔”性的特征。

(2) 二胡演奏右手快弓技法的运用：快弓是在二胡演奏长弓技法的基础上进一步提高练习难度而练得的一种弓法。快弓的演奏需要演奏者右手手腕、小臂以及大臂高度的协调和配合。闵惠芬的快弓演奏一般都是用二胡弓子的中弓部位，并且随着音乐力度的不同变化她会改变快弓运弓的长短变化，不仅使演奏出的音色清晰、均匀、富有颗粒型，而且给乐曲带来了一种热烈、欢快、紧张的气氛。例如二胡曲《长城随想》第二乐章“烽火操”的第五十七、五十八小节，

谱例 33



闵惠芬在处理这四拍四个十六分音符时，用中弓、不带音头的、由弱渐强的快弓演奏，演奏过程中，她运用了二胡弓毛贴琴弦由弱渐强的力度变化以及弓长由短渐长的变化，表现了战场上鼓点声由远及近和战场上冲锋号的号角声从小到大的场景。又如这一乐章第一百七十到一百七十六小节，闵惠芬处理以全部带音头的快弓，演奏力

谱例 34



度由强渐弱，演奏过程中她利用右手手腕以及手指对二胡弓杆施加压力，使弓毛贴近琴弦，在琴弦之中瞬间紧张但是有瞬间放松的来回运动，她演奏的每一个音都具有颗粒感，表现了战场上刀光剑影、马鸣厮杀战争场景。

(3) 二胡演奏右手颤弓技法的运用：颤弓又称为抖弓或碎弓，是二胡演奏右手常用的弓法之一。演奏过程中要求演奏者右手处于放松状态，利用右手手腕灵活、迅速的摆动，从而发出碎而密集的声音。闵惠芬在演奏时，根据乐曲的不同情境来调整不同颤弓的弓子部位。例如在二胡曲《长城随想》第一乐章“关山行”的第一百三十一和一百三十七小节，闵惠芬用很大的力气演奏者两个颤弓，演奏过程中她先用拉弓拉

谱例 35



奏一个速度较快的全弓，然后在运用颤弓的演奏方法，在颤弓音符的最后半拍将弓子迅速全部的推回，这两个颤弓的演奏技法与乐曲伴奏乐队演奏的长城主题相对应，闵惠芬的演奏气势与伴奏音乐的主题也相吻合。又如《长城随想》第二乐章“烽火操”的第一百二十六小节到一百二十八小节，闵惠芬这里的颤弓演奏注重了力度上的强与

谱例 36



弱之间的变化，演奏上经过力度的突强以后立即弱下来，之后再作渐强处理，表现了一种大气凛然的英雄气概。

3.2 二胡演奏的特色

著名作曲家、演奏家以及教育家闵惠芬的二胡艺术道路，就好像是一颗大树一样，始终把树根深深地扎进我国肥沃的民族民间音乐的土壤之中。闵惠芬对音乐的兴趣与爱好是非常广泛的。闵惠芬所演奏的二胡曲目数不胜数，不论是演奏民歌小调、京剧唱腔等，还是演奏古典著名曲子以及到刘天华、阿炳的二胡作品等，她都会细细品味，博览融汇，她的二胡演奏情调“大气”，不仅使乐曲细腻温婉，而且又不失激昂澎湃，赋予了乐曲新的气息，使其充满活力。闵惠芬的二胡演奏艺术特色主要是通过她演奏中的“情”“气”、“格”和“韵”体现出来的，而这些演奏特色在她演奏的二胡曲《长城随想》中体现的尤其突出。

3.2.1 二胡演奏中的“情”、“气”

闵惠芬对演奏中“情”的界定是指演奏者在演奏时的情感要是内心的自然流露，情感要真切、有分寸，从而使乐曲声情并茂，这也是她演奏中的第一个重要的因素，她在演奏任何乐曲的时候，都将自己对乐曲理解的情感、情绪真实的融入到乐曲之中。

闵惠芬对“气”的界定是指演奏者在演奏乐曲时应该做到气韵通达、气质纯正，心随弓运、意到声发，这样是她演奏的第二个要素。在《长城随想》乐曲的第一乐章“关山行”部分中就充分体现了闵惠芬演奏的“情”与“气”的互为协调、相互统一。

乐曲的 1 到 26 小节为全曲的序奏部分。徐缓而庄严的开始模仿了我国古老的民族乐器钟、磬以及云锣等深沉浑厚的音响，表现了万里长城耸立在群山之间的情景。在乐段的第 14 小节开始，欣赏着可以听出闵惠芬老师演奏的清角“fa”音具有京剧唱腔的韵味，显得非常有特色，之后由几个排比小乐句构成的两个大的乐句，使乐曲的动力层层推进，表现了长城延绵不断、蜿蜒曲折的雄伟姿态。

乐曲的 27 到 32 小节是全曲的第一段，采用了我国民族调式的 C 宫调式，运用我国传统音乐中具有自由延伸手法的广板，将乐曲的发展缓慢的推进。演奏家闵惠芬在演奏时特意把二胡里外弦定弦降低大二度，以求得二胡音色的凝重宽厚。同时，这段的旋律都在九度音程以内，迂回而又平稳，闵惠芬在演奏时将旋律全部用二胡里弦演奏，加上平稳的运弓方式，使演奏的音色得到了统一。不仅如此，闵惠芬在演奏的时候还做到了两绰三注的演奏指法以及速度缓慢的滑音，充分体现了她在二胡演奏中“情”与“气”的境界。

乐曲的 33 到 48 小节是全曲的第二个乐段，采用了我国民族调式的 G 徵调式。乐段第三、四小节的开始音乐与京剧中南梆子的过门音乐非常的相像。乐段第七、八小节的音调又与曲牌[柳青娘]的音调极其相似乐段紧凑适中的节奏，表现了乐段愉悦的情绪，表现了人们登上长城，看见千里之外的山峦起伏以及苍松秀拔的景色之后的赞叹之情。闵惠芬在演奏的时候，前一句演奏的悠扬而且流畅，后一句使情绪加深，这样就加强了乐句的语调感，使乐曲表现的既深情又富有歌唱性。

乐曲的第四段（71 到 105 小节）旋律流畅，加进了具有说唱音乐风格的板鼓的伴奏，使乐曲增添了叙事评说的意味。闵惠芬在演奏的时候，不仅注意到乐曲旋律进行中音高、速度、力度、情绪等与伴奏的协调统一，也非常注重力度的变化层次，通过她流畅的运弓技巧以及左手有弹性的按指技巧，把乐曲推向了力度最强、最富激情的高潮之处。这也充分得体现了她演奏的“情”“气”的互相协调与统一。

乐曲的第五段（第 106 到 130 小节），与前一乐段一样，加进了具有说话音乐风格的板鼓伴奏，旋律悠扬，乐句方整，但是前一乐段速度较慢，而这一乐段的速度略见

紧凑。闵惠芬在演奏的时候，运功流畅、发音饱满、情感热情奔放。尤其是在向乐曲的高潮不断的推进的过程之中，演奏的速度随着高潮的推进减慢，但是乐曲表达的气势却越来越宽。例如：乐段中第124小节和125小节就有两次八度的旋律跳进，好像是巨人的脚步正在一步一个台阶地向长城上跨去。紧接着乐段第126小节和127小节都用全弓演奏，乐曲速度也明显的变慢，使乐曲充满了非常雄伟、宽广的气魄。这体现了闵惠芬演奏中的“气”。

乐段第131小节到结束小节是乐曲的尾声部分。当闵惠芬演奏的二胡高潮音出现的时候，乐队伴奏再现了乐曲“序奏”部分的主题音调，紧接着闵惠芬以“卡农”形式的演奏与乐队伴奏进行模仿轮奏。闵惠芬的这种演奏既与乐队伴奏融为一体，又以其演奏中“气”的力量是二胡主奏的声音没有被乐队伴奏声淹没，这也体现了闵惠芬深厚的二胡演奏功力。二胡主奏旋律经过了几番起伏之后，闵惠芬演奏的力度在145小节开始渐弱，使乐段进入了非常深情的咏叹性语调之中。乐段第151小节中旋律有两次八度的跳进音程，但我们在欣赏闵惠芬在演奏的时候并没有感觉到“跳”的痕迹，她的演奏反而是非常柔美、连贯的，随着演奏音区的提高，她演奏的音色也是越来越飘渺，使乐曲的意境越来越深远，这体现了闵惠芬在演奏中对情感分寸的把握。乐段结束在速度非常慢的最后两小节之中，使欣赏者充满了无限的遐想。

从闵惠芬以上的演奏分析中可以看出，闵惠芬主要通过以下几个方面来体现她演奏的“情”、“气”的特色：第一，我国民族调式C宫调式的运用以及自由延伸手法等的运用，表现了演奏家的怀古之情；第二，演奏中旋律线条平稳而又迂回、乐曲中对民族音乐京剧音调与京韵大鼓等的运用以及演奏音域的拓宽，表现了演奏家对音乐旋律的处理；第三，体现演奏中对乐曲力度、速度、乐曲节奏等方面的有机结合，出她演奏中“情”、“气”的相互协调和统一。

3.2.2 二胡演奏中的“格”

闵惠芬对“格”的界定是指，演奏时演奏者要具有高尚的格调，从而使演奏的乐曲具有“人格”、“性格”，也就是我们通常所说的“角色感”。闵惠芬的“格”应该是指演奏作品中所具有的风格或者风度，也可以指演奏者在演奏过程中所体现的风格和性格，从而使演奏的音乐区别于其他演奏家，具有明显的个性，给欣赏者以明显的“角色感”，同时，演奏者在演奏的过程中要通过演奏音乐的抑扬顿挫等音响效果，使演奏

的乐曲能够体现出特定的对象情趣以及特定的环境情景；通过演奏者灵活、多样性演奏技巧的发挥，使演奏的“角色”与乐曲“音乐”有机的融合在一起。以闵惠芬演奏的《长城随想》的第二乐章“烽火操”为例。

《长城随想》第二乐章“烽火操”是一个快板的乐章，由引子、六个小的乐段和尾声组成。闵惠芬在演奏的时候开始时演奏的音乐紧张而又急促，激越而又极富变化性，从而表现了伟大的中华儿女为了保卫家乡、保卫祖国而前仆后继、顽强奋战的壮烈的场面。这也充分的体现了闵惠芬演奏中“格”的音调和品位。

乐曲的 1 到 36 小节是引子部分，这部分由乐队演奏。

乐曲的 50 到 84 小节是该乐章的第二乐段，运用我国民族调式中的 G 羽调式，这个乐段的音型以动态的形式贯穿始终，具有展开性的特点。闵惠芬在演奏的时候为了使自己进入到乐曲的“角色”之中，不仅运用她娴熟的技艺演奏出由乐曲主题派生出来的音型片段所表达的英雄气质，又依靠她炫技性的精湛技艺将古代战场上激烈作战的情景逼真的表现了出来。

乐曲的 84 到 146 小节是该乐章的第三段，调式由上一段民族调式的 G 羽调式转入了同宫系统的 G 宫调式。这个乐段已经将上一乐段具有的展开性的特点通过主题音乐的和弦分解、移位以及转调等作曲技法完全的展开。闵惠芬在演奏的时候用二胡炫技性技巧半音阶与伴奏乐队进行交织，构成抗衡的冲突性，以表现边疆战场上战争的激烈气氛。

乐曲的 147 到 181 小节是该乐章的第四段，调式转入了我国民族调式的 D 徵调式。这一个乐段深情的歌颂了战士们“捐躯赴国难，视死忽如归”的爱国主义情操。闵惠芬在演奏时右手的小跳弓技法手腕非常的灵活；演奏低音颤弓的时候不仅右手手腕放松，而且颤动音波密集；演奏时半音阶做级进的长音处理，使乐曲的情绪、气氛非常的紧张，以表现冷漠、残酷的决战已经开始。在这个乐段的演奏中，闵惠芬用对频繁交换的二胡演奏技法，对战场上激烈的场景做了多层面的形象的描写。

乐曲的 182 到 213 小节是该乐段的第五段。乐段的前半部分是由伴奏乐队演奏出的从序曲主题中派生出来的具有号召性的音调。多用连弓奏出的宽厚、沉稳的二胡旋律从第 199 小节的第二拍开始进入，情感苍凉、悲壮，好像是战士们在决战之前的歃血盟誓，使乐曲的气氛显得十分的庄重。闵惠芬在演奏时不仅仅在乐曲旋律的形象感

和二胡音色的质量感等方面与前后的各个乐曲段落形成对比，她还注重此乐章与前后乐章的相互呼应，从而使二胡的演奏技法与风格上都有了新的突破。

乐曲的 214 到 280 小节是该乐段的第六段，二胡从第 314 小节的第二拍进入。闵惠芬在演奏时用到的轻巧、干净而又非常富有弹性的抛弓技巧，在加上抛弓的速度稍快、力度稍弱以及与前后音符的顺畅衔接，不仅具有骏马在战场奔驰的律动的感觉，也表现了边疆战场上铁蹄铮铮、一派刀光剑影的激烈战争的场面。直到乐段第 238 小节里弦的“Fa”音时音乐突然紧缩，闵惠芬把上行的半音阶用二胡颤宫技法演奏使乐曲的气氛越来越紧张，就好像是残酷、冷漠的决战开始一样。到乐段的第 267 小节时，颤弓演奏从第二拍开始进入下行六度的音型模进乐句之中，从而使乐曲的情绪也随着演奏急转直下，象征着边疆战场的失利以及将士们将要为国捐躯的悲惨性结局。闵惠芬在演奏这段最后几小节的时候做渐慢、渐弱的处理，在演奏第 280 小节的“降 La”一音时音高上向“Sol”倾斜，从而使整个乐段结束在一种惨淡、凄凉的情绪之中，体现了一种悲壮的格调。

乐曲第 281 小节到最后为该乐段的尾声部分。闵惠芬在伴奏乐队高音区的不协和和弦的衬托下演奏出时而间断、时而连续的凄惨音调，描写了战场上冷月残照、尸横遍野的凄惨景象，给欣赏者带来一种非常阴森而又恐怖的感觉。在乐段的第 291 小节，闵老师演奏的力度突强、而速度突慢，把展开后的 8 小节凄惨的音调与其后的 10 小节比较壮阔的结束句在乐句的情绪和发音上形成鲜明的对比，使乐曲给人一种动人的效果。二胡演奏的最后一个长颤弓“Mi”音在演奏音强音头之后，右手的力度要立刻松弛，从而使乐队演奏出乐段尾句的旋律，之后再与伴奏乐队的尾音一起做力度上的渐强，使整个段落在宏大的气势中结束。

从闵惠芬以上的演奏分析中可以看出，要想使一首作品的风格或者风度，也就是演奏者的风格或者人格，给欣赏者带来耳目一新的感觉，就必须把格调运用到乐曲的旋律角色之中，而这主要从演奏的调式，例如 D 角调式、C 羽调式、G 宫调式等等，以二胡演奏颤音、小跳弓等技巧方面体现出来。

3.2.3 二胡演奏中的“韵”

闵惠芬对“韵”的诠释是，“韵，指音乐的韵味，要在传统基础上，寻找民族的神韵，着意于民族音乐的语言和器乐声腔化，把二胡的‘弹、注、吟、揉、挫、滑’等

传统技法发挥得更具魅力。”^①闵惠芬在演奏之中充分的运用到了二胡演奏技法的传统技法，从而将乐曲的韵味和音乐情感表现的淋漓尽致。她还将二胡曲《长城随想》的演奏重点放在乐曲所要求的气度与神韵之上，着力体现了民族音乐语言和器乐演奏的声腔化。以她演奏的《长城随想》的第三乐章“忠魂祭”为例：

此乐章一共分为三个部分：慢板乐段、节奏自由的华彩乐段以及由第二乐章的号召性主题发展而来的并由乐队演奏的乐段。音乐情绪显得非常的肃穆而内含，重要表现人们在联想“青山处处埋忠骨、长城内外皆英雄”时的种种心情。

乐段的第 1 到 54 小节是该乐段的慢板乐段，采用我国民族调式的 C 羽调式，由具有起承转合句式结构特点的四个乐句构成。闵惠芬的演奏充分的体现了她移植改编理论的二胡“声腔化”的特点，她把乐句中多次出现的色彩比较浓郁、情感非常深切的滑音演奏的情真意切、入木三分。闵惠芬还通过不同层次的揉弦和不同力度的运弓技巧把乐曲中复杂的虚实、浓淡等音色的变化，生动的表现出来。之后用渐渐变弱的速度较慢的滑揉技法形象的表现出钟声的袅袅余音，又好像是烧向是的缕缕青烟，直到这种感觉慢慢的自然的消失，给乐曲以深远的意境。乐段第 12 小节中的前两拍八度交替的“La”音是二胡演奏乐段主题旋律的引导音型，闵惠芬在演奏的时候将“La”音处理的基本接近二胡技法的泛音，从而使其音色显得非常的幽远、飘渺，表现出了乐曲中的静默、遥想的意境。乐段第 12 小节的第三拍是音调哀伤的祭奠旋律的开始，为了要达到作曲家要求的深沉、遥想、动情等艺术境界，闵惠芬在演奏的时候，气息深沉、节奏稳定，情感发自心底，而且几个乐句的力度安排都做了小小的枣核形状的变化，演奏中的揉弦大部分也是比较平稳、深邃的，给欣赏者带来了一种庄严、肃穆的感觉。具体的演奏处理上，例如：在乐段的第 12 小节的第三拍中的“La”音闵老师演奏中运用了迟到揉弦技法，缓缓地引入了旋律；而演奏乐段第 13 小节第三拍的“La”音时又运用了早退式的揉弦使力度渐弱等。乐段中的第 37 至 43 小节是该乐段也就是慢板乐段的总结句，旋律表现非常的细腻，同时音乐中似乎又蕴含着无限的悲思，闵惠芬在演奏时将演奏的速度放慢，并注意控制演奏时的气息，从而给欣赏者带来一种凄楚断肠的感觉。乐段第 44 小节到第 53 小节乐段的连接部分，闵惠芬在演奏的时候运用的密集而均匀的颤弓技法，同时注意减少换把和换弦的痕迹，保证了乐曲

^①傅建生，方立平. 闵惠芬二胡艺术研究. 上海音乐学院出版社，2004 年版. 第 350 页.

旋律线条的流畅与连贯，并与伴奏乐队形成一种对位，表现了一种秋风萧瑟以及荒凉寒寂的场景。乐段的最后闵惠芬运用了力度较弱的音量，使乐段在一种深沉的情绪之中结束。闵惠芬演奏的揉弦、颤弓等技巧就充分的体现了此结构的韵味。

乐章中的华彩乐段为节奏自由的散板结构，采用的是我国民族调式的D羽调式。此乐段不但节奏比较自由，而且语气、情感的变化也非常的频繁。闵惠芬在演奏的时候不仅细腻、传神，而且她还特意将整个华彩乐段划分为11个小的乐句来进行演奏上的处理。第一小乐句中有五个“Do、Si、La”，闵惠芬在演奏的时候速度上慢起渐快、力度上弱起渐强，运弓的张力也显得非常的大；第二小乐句开始的时候有四个三连音“Si、Sol、La”，闵惠芬在演奏时做渐强和渐快的处理，以与第一个小乐句的开头形成呼应；第三、四、五小乐句是以移位、模进的形式构成的排比句，闵惠芬在演奏的时候不仅把排比句做渐强的向上的趋势，还非常注意三个乐句之间里的和语气层次上的递进关系，当在演奏第五句最后一个音“Mi”上达到一个高音之后闵惠芬并没有停下来，而是轻轻一收；乐句的音区反而突然跌至最低音，演奏又开始由弱渐强，重新开始向上爬，这就是第六个小乐句；第七、八个小乐句同三、四乐句一样是有一位模进构成的几个排比句；第九个小乐句力度突强，并且左手演奏的音突然大跳把至三把位的“Sol”音，闵惠芬在演奏的时候做了三次的神呼吸动作，然后在发音的一瞬间将全身的力量集中于右手大臂，演奏时把弓子全力的向下“砍”去，发出了全曲中最铿锵有力的音；第十个小乐句从低音“La”开始渐快、渐强，为了使乐曲的表现更加激动人心，闵惠芬在演奏时将乐句的前半部分演奏的非常沉稳，而将乐曲中标记的渐强以及渐快的演奏集中到后半部分，取得了辉煌的效果；闵惠芬在演奏最后一个小乐句分解的主和弦中第一个里弦的“Do”音时，演奏的宽广而具有共鸣，紧随其后的快速琶音只是轻轻地一带而过。才闵老师对华彩乐段的演奏处理中，可以看出她从演奏力度、速度以及弓子运行、演奏呼吸等技巧，把《长城随想》的韵味引入一个极高的境界之中。

3.3 二胡演奏的舞台表演

二胡是我国民族乐器中最有特色的乐器之一，它不经音色非常的优美，而且在演奏上除了吸收我国民间传统的技法之外，还借鉴吸收了很多西方乐器小提琴的特点，

这不仅使得二胡这件乐器的喜爱者越来越多，也使中国民族乐器的演奏艺术更加源远流长，在这漫长的历史发展过程中造就了光辉灿烂的中国器乐文化。如今，随着社会的不断进步与发展，二胡这件民族乐器也由最初的“乞丐乐器”登上了大雅之堂，二胡演奏的舞台表演的问题在二胡的发展过程中就显得尤为重要，因为现代音乐欣赏的要求不仅仅是听觉上的单一化，人们也更加重视视觉上的感官刺激。从字面意义上解释演奏即：演就是表演，奏就是发音的操作。对乐器而言，光表演而不发音就像哑剧一样，光发音而不演奏就像停止的画面，还不回家去听 CD。关于演奏艺术中的奏，不用多说，演就是演奏者通过舞台服装、眼神、肢体动作语言等进行的表演。

著名的二胡艺术家闵惠芬不仅注重二胡演奏中的“奏”，而且非常重视二胡演奏中的舞台表演。闵惠芬有着丰富的演出经验，每次上台演出之前她都会精心的准备，在二胡演奏的舞台表演中，把二胡基本技法的演奏与二胡作品所要表达的情感、情景紧密的结合在一起，是二胡演奏的“技术”升华为二胡演奏的“艺术”，从而给欣赏者一种“活”的艺术形象，而每次演出完毕谢幕之后，她都会对自己的演出进行反思、总结，从而不断的完善自己的舞台表演。笔者根据闵惠芬的现场演出以及一些音响资料，对她二胡演奏的舞台表演和结合实际情况进行初步的分析。

上演出上台以前，闵惠芬总是会准备好与二胡作品内容相搭配的衣服，闵惠芬的演出服装一般较为简单素雅、气度大方。在演出之中，当幕帘掀起的那一刻，是演员给观众的第一个印象，演奏者出场时候的表情、走路的步伐和姿态以及所表现的心理反应等都是观众能否认同演奏者的重要因素。假如一位演奏者出场的时候由于心里紧张而表现呆滞、提不起神来，那么观众对这位演奏者的第一印象就不是很好，掌声当然也就不热烈了。闵惠芬在上台表演时，不仅重注自己的精神面貌，而且还对观众还极其的热情，从而拉近与观众的距离。闵惠芬在演出的舞台上和蔼大方、平易近人，这使得她在自信这方面获得了众多观众的精神支持。

闵惠芬非常注重演奏中的形体表演。二胡演奏不像是声乐演员的演唱那样，可以运用手势的配合来增加自己的舞台表演效果，演奏时只能是坐或者是站在台上，左手需要去演奏按指、揉弦、滑音等技巧、右手又需要用来演奏二胡弓子，所以二胡演奏者不能运用手势来和群众进行交流。闵惠芬在二胡演奏中，巧妙克服了这个“劣势”，在她的二胡演奏坐姿中保持端庄、大方，做到了放松而不懈怠，紧张而不僵持。不仅

如此，在演奏的过程中，闵惠芬还运用演奏中的“气”来带动身体的运动，演奏的头部也会脾气和乐曲的旋律和气息做出一些动作，如一奏三叹、仰望前方等一些能够表达乐曲意境的肢体动作。

眼睛是心灵的窗口，通过一个人的眼睛能看出她各种复杂的情感变化。通过眼神的交会使闵惠芬进一步拉近了和观众之间的距离。闵惠芬在和观众眼神交会时把观众左面、中面和右面三个以面为点的部分，在演奏过程中，她的眼睛没有一直盯着一面，而是像摄像机一样，随着演奏作品音乐的律动，缓慢地拂过观众席的每一面，从而使观众走进自己演奏的作品之中。闵惠芬演奏中的眼神会根据乐曲情绪、节奏等的变化做缓急的处理，腰部根据乐曲力度、情绪的变化前后左右的运动，但并没有大幅度的运动。

除此以外，在演奏作品的表演方面，闵惠芬会根据演奏作品内容、情绪、风格等的不同而给予不同的表演动作的处理。例如她在演奏古典乐曲的时候就表现的温文尔雅、悠然潇洒，并没有运用幅度过大的肢体动作；她在演奏情绪欢快热烈的二胡作品时就表现出活泼的姿态；尤其是在演奏戏剧性比较强的作品时，闵惠芬就会用强烈的肢体语言来表现。闵惠芬强调：演奏中首先要演的还是音乐，表演只是对音乐的一种辅助。演出完毕后闵惠芬也会根据不同乐曲的风格设计不同的谢幕，例如：在欢快的乐曲演奏完毕时就会有朝气的谢幕，当古典乐曲演奏完毕时就会沉稳的谢幕，谢幕之后，继续保持之前的良好台风，直至走到后台。

总之，闵惠芬二胡演奏艺术的形成跟她独特的生活阅历、对生活的独到见解、以及她的生活环境和自身的性格有着不可分割的关系，这在她的作品中也是反复的体现的。闵惠芬在她长期的二胡演奏实践之中，积累了非常丰富的经验，她能够非常自然地把二胡作品中生动细腻的音乐语言与二胡的演奏紧密的结合在一起。“人无我有，人有我优”是闵惠芬对个人二胡艺术的追求，表达作品中的真情实感才是她演奏的基石。

第4章 闵惠芬二胡艺术的启示

随着音乐艺术的多元化发展，以二胡艺术家为依托，不同类型的二胡演奏和创作作品不断问世，使二胡艺术出现了百花齐艳的景象，也有着比较广阔的发展空间。二胡艺术在这种多样化的背景之下，面临着以什么样的面貌展现于当代乐坛的问题。回顾音乐发展的历程，可以看出凡是能够载入音乐史册的艺术家，都是本国的民族传统音乐继承和发展的重要人物。特别是匈牙利著名音乐家巴托克，他将匈牙利民族民间音乐推向世界，成为了二十世纪音乐的开拓者之一，其对音乐艺术的成就和经验可以给当代音乐艺术家带来深刻的启示。我国民族传统音乐艺术也需要这样的音乐家加入，以专业的身份进驻到二胡艺术之中。闵惠芬深入我国民族音乐土壤之中，移植改编了大量的戏曲名家唱段，同时，演奏了大量的二胡优秀作品，令人百听不厌，为我国二胡艺术的发展做出了巨大的贡献。闵惠芬在二胡艺术上的成功经验，可以给二胡艺术以及众多二胡爱好者以参考和启示。

4.1 扎根传统艺术

“在我国具有优秀传统的民族民间音乐中，由于音乐与语言的高度结合，形成了音色、曲调、节奏、旋法等独具风格的音乐形态，由此而产生了独特的音乐美感——音韵美。它是中国传统音乐最具魅力之所在。”^①这其中的美的感受通过音高、长短、强弱、音色的微妙变化体现在音乐之中。在音乐艺术中，由于一些作品的处理没有办法用音乐符号准确的标记出来，为了强调音乐作品横向曲线上发展的动感，我国民族乐器运用各种揉、颤、滑、加花装饰等技巧来体现各种风格的韵味。可以说，韵味是体现了我国传统音乐中不同作品风格的魅力，是我国传统音乐的灵魂。这种特有的韵味是深深地植根于我国丰富的传统音乐的土壤之中的。

有的音乐学者把现在中国民族音乐教育用“无土栽培”这一种现象来形容，虽然这种形容不一定准确，但是最起码的能反应出现在我国高等音乐教育在民族音乐培养模式上的某些方面的问题。“现代音乐教育体制下培养出来的学院派音乐人才，是以西洋欧洲音乐体系为主训练出来的民族器乐乐手。在他们的音乐记忆库里，储存了大

^①栾桂娟. 音韵美——中国传统音乐的精华. 音乐研究, 1992年(1):第91页.

量以西方音乐体系为基础的音阶、琶音、音型模进、音程跳进、音调语言、音乐织体结构等素材，他们在音准（十二律）、速度和技巧难度上的演奏技能逐年提高。然而他们对中国传统音乐、戏曲、民歌、曲艺却十分陌生，他们离传统音乐的熏陶越来越远，对民间小曲所知越来越少，对地方戏曲音乐的感情越来越淡……他们演奏和理解一首传统器乐作品或是民间风格作品的方式，往往是仅凭一张乐谱或几盒音响（音像）资料，去模仿和寻觅‘华夏正声’中隐含的民族精神与‘俗乐’中浓缩着民风民俗的音调特点。”^①

闵惠芬二胡艺术的形成和她所在地区的传统民间音乐艺术文化氛围密不可分的，她这种二胡艺术的形成必然离不开我国传统音乐的熏陶。她通过对二胡与人声相似条件的研究，学习我国戏曲艺术中的吐字发生，吐字发生之后的多种润腔变化，以及各种不同的吐字发生和润腔变化所形成的不同的声腔特点，不仅丰富了二胡演奏右手作韵技法和左手的触弦发生技法，还通过对我国戏曲唱腔艺术和中国民间乐器的加工整理、移植改编，赋予了作品新的艺术内涵和极其鲜明的时代精神。闵惠芬这种二胡艺术的形成和成就给了二胡艺术的发展以很好的启示：对于二胡艺术来说，它的演变发展不能脱离我国的音乐传统，而应该走进传统、深入传统、把握传统。用真诚和谦逊的态度对前辈创造出的艺术成就进行深入的研究与学习；用严谨的学习方法和态度对我国传统艺术中的脉络进行比较理性的归纳和认识；用广阔的文化视野对我国传统艺术的精神、内容构成等方面进行全面的概括和把握。我们一定要吸取我国传统艺术之中的有利因素，并且把它们运用到二胡艺术之中，以便促进二胡艺术更好地发展。

就二胡艺术而言，在二胡教学过程之中，应该多多举办一些跟我国民族音乐文化相关的讲座，更好的运用我国社会文化资源，引领众多音乐学者尽可能多方面接触我国传统戏曲、曲艺，并更多的参与我国传统民间乐团活动，使众多的音乐学者对我国传统民族音乐的人文和技能有更全面的了解，从而对我国传统音乐的风格和神韵有更准确的认识和把握。同时，我国传统音乐文化的表现内容往往不能够通过精确的记谱全面的表现出来，所以中国式的传统记谱方法和口传心授的教学方式也应该更好的运用到二胡艺术的教学之中。

^①岳峰. “无土栽培”——民族器乐教学现象及其思考. 艺术百家, 2003年(4):第95页.

4.2 追求技与艺的完美统一

“有艺无技不生动，有技无艺是卖弄”，从俗语中可以看出，技与艺的完美统一，才算得上是真正的艺术。任何一种艺术的高水准演奏都是“技”与“艺”的完美结合，“技”是外在的演奏技术，而“艺”则是对艺术作品内外情感的真实把握。著名演奏家蒋风之曾经说过：“技巧不过是为艺术服务的，在学习的时候，当然首先需要克服技术上的难点，可是决不能忽略乐曲的内容、风格以及变现内容、意境的艺术手段，这些都做好了，才能说学会了一首乐曲。”^①“技”与“艺”就像人体的血肉和骨架，二者互为基础、相互依存。

在演奏二胡作品时，闵惠芬首先要侧重作品所表现的内容，之后再用地高超的演奏技巧与艺术手段去解释它。闵惠芬认为右手是二胡演奏中的灵魂，因此，无论是在二胡演奏还是在二胡的教学过程中，闵惠芬都特别的重视右手基本功的训练，经过她演奏的乐曲，弓法上都有其独特的运用之处。不仅如此，她还会对二胡作品细细品味，博览融汇，她的二胡演奏情调“大气”，不仅使乐曲细腻温婉，而且又不失激昂澎湃，赋予了乐曲新的气息，使其充满活力。在欣赏闵惠芬的演奏时，欣赏者不会被她所演奏的技术所拖累，更重要的是她运用自己高超的音乐理论水平，结合自己的演奏技法特点以及演奏艺术特色，赋予了音乐作品以强烈的生命力，对继承与发展中国传统音乐文化、丰富与拓展当代二胡演奏艺术，有着重要的启示。

二胡演奏艺术发展到今天为止，可以从中看到演奏的技法在不断地丰富，二胡界也不断的出现新的面孔。目前，一部分二胡学者有一种不准确的学习倾向，他们过分的追求技术难度的训练，不重视对艺术作品内在情感的把握，使得他们的演奏技术与二胡艺术的表现魅力不成正比。尤其是一些年轻的二胡演奏者在经过二胡教师严格的演奏基本功和演奏基本元素的训练，在加上他们有一定的艺术天赋和练琴的刻苦，使得他们在演奏二胡作品的技术方面达到了没有障碍、得心应手的地步。但是，通过对各种二胡演奏大赛的总结，很容易发现，最后被评委和观众认可的优秀演奏者凭借的不是二胡演奏的高超技术，而是凭借他们深厚的文化底蕴和音乐修养，他们能够完整的表现二胡音乐作品中所体现的风格、韵律以及特色等深层次的内容，这些就是众多

^①蒋青. 我的爸爸蒋风之. 人民音乐, 2004年(1):第28页.

青年二胡演奏者在演奏中国乐曲、尤其是在演奏中国传统乐曲时没有获胜的重要原因。

一首乐曲的味道正不正，其韵味浓不浓，演奏的技术表现和演奏风格是二胡演奏者应该掌握的重点。对于一首二胡艺术作品，要想生动的表现出作品的内容情境，又丝毫不显娇柔做作、怪诞媚俗的成分，不但需要过硬的二胡演奏技术，还需要对二胡艺术作品有较全面的理解，甚至需要具备极高的艺术修养和审美情绪。在二胡演奏艺术之中，需要最求“技”与“艺”的完美统一，以便更好的揭示二胡艺术作品的思想内涵，从而达到提升二胡演奏艺术魅力的目的。

结 语

闵惠芬根据她的“二胡演奏声腔化”理论移植改编的戏剧名家唱段《逍遥津》、《宝玉哭灵》、《洪湖主题随想曲》等二胡曲，极大地丰富了二胡演奏风格和艺术表现力。闵惠芬还移植改编了部分传统器乐作品，如《阳关三叠》、《寒鸦戏水》等乐曲。乐曲改编后，不入俗套，别开生面，赋予乐曲以新的意境和格调。闵惠芬首演了如《江河水》、《长城随想》、《新婚别》、《夜深沉》等大量优秀二胡作品，她运用自己高超的二度创作水平，结合自己的演奏风格，赋予了音乐作品以强烈的生命力，对继承与发展中国传统音乐文化、丰富与拓展当代二胡演奏艺术，有着重要的贡献。

通过对闵惠芬二胡艺术的研究来总结他对民族器乐界的影响与贡献，并通过对其二胡移植改编曲的创作和演奏艺术的分析，进一步探求二胡作品的艺术创作规律、演奏方法，从而总结其经验，为广大二胡演奏者提供借鉴，以形成自己的演奏风格和演奏特点。

参考文献

- [1] 方立平. 闵惠芬二胡艺术研究文集 (M). 上海:上海音乐出版社, 2010 年.
- [2] 张前. 闵惠芬二胡艺术的美学研究 (J). 中央音乐学院. 2010 年第 4 期:1--9
- [3] 张前. 二胡艺术之常青——喜听闵惠芬器乐演奏声腔化专场音乐会 (J). 音乐表演. 2006 年第 11 期:30--31
- [4] 李秀清. 评闵惠芬的二胡演奏技巧 (J). 人民音乐. 2003 年第 6 期:90--91
- [5] 胡志平. 古朴音韵 新意盎然——闵惠芬移植改编的二胡曲《寒鸦戏水》解析 (J). 中国音乐. 2006 年第 4 期:91--93
- [6] 王次炤. 技巧与风格的超越 艺术与人格的完美 (J). 人民音乐. 2010 年 3 月第 5 期:5--8
- [7] 陈伟. 二胡艺术史 (M). 安徽:安徽人民出版社, 2007 年.
- [8] 楚俊. 论二胡演奏中的主体运动知觉 (J). 武汉音乐学院学报. 2006 年第 3 期:125--130
- [9] 刘君. 二胡演奏美学三题 (J). 研究与探索. 2007 年第 5 期:35--37
- [10] 袁静芳. 民族器乐 (M). 北京:人民音乐出版社, 1987.
- [11] 齐易. 中国民族民间音乐 (M). 河北:河北大学出版社, 2006 年.
- [12] 王耀华. 中国传统音乐概论 (M). 福建:福建教育出版社, 1999.
- [13] 周青青. 中国民间音乐概论 (M). 北京:人民音乐出版社, 2003.
- [14] 刘承华. 中国音乐的人文阐释 (M). 上海:上海音乐出版社, 2002.
- [15] 中国民族管弦乐学会. 华乐大典 (M). 上海:上海音乐学院出版社, 2010 年.
- [16] 居其宏. 新中国音乐史 (M). 湖南:湖南美术出版社, 2002 年.
- [17] 吴钊、刘东升. 中国音乐史 (M). 北京:人民音乐出版社, 1993 年 .
- [18] 杨易禾. 音乐表演艺术原理与应用 (M). 安徽:安徽文艺出版社, 2003.
- [19] 杨恩寰、梅宝树. 艺术学 (M). 北京:人民出版社, 2004 年.
- [20] 杨恩寰. 美学引论 (M). 北京:人民出版社, 2005 年.
- [21] (美) 苏珊·朗格. 情感与形式 (M). 北京:中国社会科学出版社, 1980 年译.

致 谢

时光荏苒，转眼间我的读研生活即将画上一个圆满句号，很高兴能与无私奉献的老师和乐于助人的同学共度这三年美好时光。在这个温暖的大家庭里，帮助我的人很多，使我不仅学会了知识还学到了很多道理。我会把每一点一滴的关怀与感动都珍藏起来，封存做人生中最宝贵的财富。在此，我要向所有关心和帮助我的人致以最诚挚的谢意。

感谢各位给予我知识的各位恩师，正是由于你们悉心的教导和无私的奉献，使得我对自己的学习和生活的道路有了更大的动力。在此，尤其感谢我的导师李蕾老师，李老师知识渊博，治学严谨，从论文选题到反复修改，李老师给予了我很大帮助，本文在李老师的严格要求和悉心指导下才得以顺利完成。我会铭记老师对我的谆谆教导，激励我在今后的学习工作中取得更大进步。

感谢恩师对我的无私关怀我还要感谢我的父母。感谢他们含辛茹苦的养育我、培养我，感谢他们对我求学道路的无条件支持，感谢他们为我的未来做出的巨大贡献，感谢他们给了我一个其乐融融、温暖舒心的家。父母的健康快乐是我的最大心愿，也是我努力奋斗的精神力量。

最后，再次感谢河北大学和我的良师益友。感谢学校为我提供的学习机会，感谢老师对我的谆谆教导，感谢同学对我的关怀帮助。正是拥有你们，我的研究生生涯才过的如此多姿多彩。