



阮技习谱 (一)

刘星 著



上海音乐学院出版社



阮技习谱

(一)

刘星 著

图书在版编目(CIP)数据

阮技习谱(一)/刘星著. -上海:上海音乐学院出版社, 2015.4

ISBN 978-7-5566-0035-9

I. ①阮… II. ①刘… III. ①阮咸-奏法-教材
②阮咸-练习曲-教材 IV. ①J648.35

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第018016号

书 名 阮技习谱(一)

作 者 刘 星

责任编辑 鲍 晟 周 丹

封面设计 梁业礼

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 江苏省南通印刷总厂有限公司

开 本 890×1240 1/16

字 数 130面谱

印 张 8.75

版 次 2015年7月第1版 2015年7月第1次

书 号 ISBN 978-7-5566-0035-9/J. 1004

定 价 48.00元

本社图书可通过中国音乐学网站<http://musicology.cn> 购买

目 录

序言	1
中阮背景资料	5
一、什么是中阮？	5
二、中阮的现状如何？	6
三、为什么会这样呢？	6
四、未来中阮的发展	7
关于《阮技习谱》	8
定弦、指序及弦序	13
定弦：GDgd ¹	13
指序及弦序	13
左右手演奏符号	14
右手符号	14
左手符号	15
演奏方法	16
一、持琴	16
二、捏拨	18
三、拇指关节与小臂角度	19
四、拨片与琴弦呈 90 度	20
五、手腕线路与琴弦约 45~55 度	20
六、入弦角度	21
七、拨片入弦深度	22
八、手腕摆动方法	23
九、手腕摆动的幅度	24
十、一弦要弹在最后一个品与琴码的中间	24
十一、换弦时小臂位置	25
十二、左手方法 5 要点	25

十三、虎口托琴.....	28
十四、中、高、极高把位手形.....	30
十五、移动的按弦手形.....	32
十六、过弦方法——平行法.....	33
十七、右手中、名指不要摩擦面板.....	34
十八、揉弦.....	34
十九、轮奏.....	36
二十、滑音.....	38
二十一、捏、双捏、提.....	39
二十二、打音.....	40
二十三、勾音与拨（e）.....	40
二十四、泛音.....	41
二十五、止音.....	41
二十六、横按.....	42
二十七、横移.....	43
二十八、压弹与压挑.....	43
二十九、双音与扫弦.....	44
三十、拨法.....	44
三十一、装饰音.....	45
三十二、拇指按弦.....	46
三十三、换把.....	46
三十四、保留指.....	47
三十五、使用指法的原则.....	47
三十六、拨片的几种变化.....	49
附一 初学者练琴顺序.....	50
附二 视奏方法.....	50
附三 练习新曲的方法.....	51
附四 糟糕的练琴方法——局部刷与遍遍通练琴法.....	52
附五 手腕练习的三个阶段.....	52
附六 为什么需要拉紧手腕	53

第一阶段 初级.....	54
九级.....	54
1	56
2	57
3	58

4	59
5	60
6	61
7	62
8	63
9	64
10.....	65
11.....	66
12.....	67
13.....	68
14.....	69
15.....	70
16.....	71
17.....	72
18.....	73
八级.....	74
1	75
2	76
3	77
4	78
5	79
6	80
7	81
8	82
9	83
10.....	84
11.....	85
12.....	86
13.....	87
14.....	88
15.....	89
16.....	90
17.....	91
18.....	92
七级.....	93
1	94

2	95
3	96
4	97
5	98
6	99
7	100
8	101
9	102
10.....	103
11.....	104
12.....	105
13.....	106
14.....	107
15.....	108
16.....	109
17.....	110
18.....	111

附录 1 拨片及琴	112
拨片.....	112
一、材料及尺寸.....	112
二、厚度.....	112
三、角.....	113
四、磨拨片.....	113
五、演奏.....	114

附录 2 定义及概念	118
什么是演奏.....	118
什么是练琴.....	118
关于基本功.....	118
基本功定义.....	119
基本力度定义.....	120
音质定义.....	120
音色与音质.....	120
演奏阶段定义.....	120
把位概念.....	121

伸张指法与密集指法·····	121
练习曲与独奏曲·····	122
演奏状态对应·····	122
演奏意识·····	123
乐感·····	123
状态·····	124
音乐性·····	124
 附录 3 预习音阶品位、指法表·····	125
一、进入九级第 1 条之前预习·····	125
二、进入九级第 3 条之前预习·····	125
三、进入九级第 5 条之前预习·····	125
 附录 4 第一把位品位指法表·····	126
一、G、e·····	126
二、C、a·····	126
三、F、d·····	126
四、D、b·····	127
五、A、 $\sharp f$ ·····	127
六、 $\flat B$ 、g·····	127
七、 $\flat E$ 、c·····	127
八、 $\flat A$ 、f·····	128
九、E、 $\sharp c$ ·····	128
十、B ($\flat C$)、 $\sharp g$ ($\flat a$)·····	128
十一、 $\sharp F$ ($\flat G$)、 $\sharp d$ ($\flat e$)·····	128
十二、 $\sharp C$ ($\flat D$)、 $\sharp a$ ($\flat b$)·····	129

序 言

——民族乐队的两大误区：音响观念与演奏观念

我说：西乐管弦乐队的缺点是：太和谐^①。

中国民族管弦乐队的缺点是：太不和谐。

中国民族管弦乐队是参照西乐管弦乐队模式而建立的，这本无可厚非，关键是两种难以相融的观念同时存在于乐队之中，既用中国传统、民间音乐^②的观念建立乐队，又要参照西乐的建制及音响观念，演奏以西乐音乐体系为基础而创作或改编的作品，这就有问题。或者说，从一开始民族乐队的创立者就没有想清楚，这个乐队是个放大的丝竹乐队还是与西乐同水准但不同特色的符合现代音乐^③理念的乐队。

一个丝竹乐队无论放大多少倍，其本质仍然是民间音乐，是以各具特色的乐器叠加为主体，所擅长的是民族、民间等区域性音乐的横向织体语言，强调的是区域性特色。由于缺乏循序渐进的发展过程，我们的民族乐队所做的仅仅是把各个民族、民间曲种^④的乐器直接放在同一个舞台上，却没有有效的改进：整体音响平衡及整体融合性；乐队在音域、音质、音响上的张力；常规乐器所应有的完善技术与系统等问题，使其处于传统非传统、现代非现代之中。

在两种乐队的比较中不难发现，如果扩大到多过西乐两倍的胡琴人数也仍然难以达到西乐弦乐群的音响，无论从音质、音量、音域、张力上都不能。胡琴高音过于紧张，音量小，且音域窄。高胡、二胡、中胡三件乐器的总音域加起来等于一把小提琴。很显然，把胡琴作为乐队主体乐器这个方向的前途

① 今天的音响观念，并非要追求完美的和谐，而是前提在整体和谐之下的包容性更强的和谐，这与社会环境的进步度有关。西方交响乐队体现了大欧洲区域智慧的和谐音响，所擅长的是欧洲文化的诠释与传播，体现的是半个多世纪前的完美。在今天纷杂的音乐种类、听觉需求、音响环境下，这种过于严谨与细腻（非指演奏表现）、完美而太过光滑的音响，显得有些甜腻。

② 民间音乐强调区域性特色，更注重文化价值，而非音乐本身。其音乐的产生有明确的目的，音乐为这个目的服务。比如祭祀、仪式、庆典、情爱、劳动、生死、德操、习俗等等（不同区域有不同的表达方式及标准）。民间音乐的内部特征：不同曲种遵循其内部的约定俗成，细节具有不确定性，或即兴性，在不同区域具有不同特征；演奏标准首先强调曲种独特风格的把握及韵味；曲种中的乐器是为曲种服务而非乐器自身在各个层面的发展；演奏的技术及乐器的改良是附属的，这是由曲种的作用决定的。

③ 现代音乐有两种定义：1. 美学范畴：是指音乐在不同时期的风格。2. 历史范畴：是指以巴洛克时期为分界线，经过几百年发展，约在20世纪初左右基本完善的音乐体系。其标志是：从宗教音乐、传统音乐、民间音乐等区域性音乐中发展而来，摆脱了与文化、习俗的附属价值关系，形成独立的评价系统及独立的语言系统，其目的只是音乐本身，而非音乐之外。因此更加注重音乐本身在音响、技术、结构、张力、音质、内涵等音乐元素的价值，抒发普世情感，而非某区域某文化的情感。

本书中所有关于现代音乐、音乐审美、演奏标准、评价标准等词义均为定义2。

④ 民间音乐的各曲种在长期发展中形成各自的演奏标准及评价系统（同曲种在不同区域又具有不同的特征），在一定区域内的曲种之间既相互影响又相对独立，很难横向比较。比如广东音乐与江南丝竹的音律概念不同，就无法在曲种之间比较音准问题。

并不光明。

管乐方面,三种主要乐器各行其道,笛膜、芦苇、簧片。笛子唢呐太过个性的音质问题,太不稳定的音准问题以及与其它声部的融合问题始终没有得到有效的改善。笙是优秀且独特的乐队乐器,可惜没有被合理使用。

弹拨乐器的使用更是随心所欲,不仅常规乐器的演奏与振动方式各有不同致使音质差异太大而难以相融,而且音区重叠,使不同的音质及乐器特点叠加在一起。以常规配置扬琴2、柳琴2、琵琶4、中阮3~4、大阮1~2来看,人数最多的两件乐器不仅音质不融且音区重叠(琵琶仅比中阮高一个大二度)。琵琶是非常优秀的独奏乐器,但却是糟糕的乐队乐器。其个性的音质在独奏时是优点,在乐队中却是缺点,因为难与其它乐器相融。而不融合的音质相叠必然会削弱力度、质感、美感及张力的表现。

从乐队的总音域比例来看,是中间很大、上头很小,这种乐器配置所产生的既不平衡又不相融的音响,使得扩大的人数非但不会增加乐队的表现力,反而会降低表现力,使整体音响浑浊而乏力。有时总觉得民乐不整齐、重音无力、音响发散,虽然有乐师演奏水准的问题,但首先是不合理的乐器配置造成的(这是华人的观念问题,不是听觉问题),整体太不融合的音质会相互抵消,显得杂乱、力不从心,暴露出乐队的局限性,从而降低了表现力。

一方面民族乐队需要大量的优秀作品以充实曲目库,而另一方面音乐学院毕业的作曲家学习的都是西方音乐理论(民乐系学生所学的也是西方和声学),在面对完全不同于西方体系的乐队音响中,在这样混乱的音响、编制与演奏观念之下,很难写出、奏出真正经典的作品。

我说:自信来自你做的是你所擅长的。

为什么传统的江南丝竹乐队在演奏时表现得得心应手?各个乐器声部都能保持个性又相互和谐及互补。因为音响观念、演奏曲目、演奏标准与主体乐器擅长的统一与协调,音乐才动听。

由于文化的因素,现代大型乐队并不是我们所擅长的,至今我们在很多方面都还没有形成真正有效的宏观、长远的观念。观念制约着我们几乎所有的大型项目及民族进步。或者说,中国民族管弦乐队的产生并不是民族文化本身的自然需求,而是被产生的。被产生极易成为东施效颦,学形而略精髓,反把自己弄丢了,这恐怕非仅仅体现在民乐方面。

中国的民族器乐应分为两个音乐体系:

1. 传统民族器乐体系:

指民族、民间音乐。民族音乐是指仅在民族或国家内广泛流传的、有传承的乐器,如古琴、琵琶、古筝等。民间音乐是指区域性音乐,如广东音乐、江南丝竹、各地各具特色的吹打乐等。

2. 现代民族器乐体系^①:

指民族管弦乐团、音乐学院等。这两个体系是并行的,主体部分是不相融的,也无法相融。因为不同音乐(种类)的演奏目标不同,评价标准不同,对技术的概念不同,练习的方向不同,对表现音乐的理

① 也有称为专业音乐。这是两种不同的归类法,我认为专业音乐的说法不准确。专业是指职业的、用来谋生、长时期从事的业务。所以很难把民族乐团或音院与中国许多的职业民间乐团区分。称为现代音乐,是指外来的、非中国传统的。

解不同^①。

至今民乐界仍把两个不同标准的体系混在一起,导致许多民乐演奏家、乐师及音院教师对传统音乐与现代音乐的演奏标准模糊不清。而标准的混乱直接影响了评价系统,例如忽略传统音乐的基础能力,滥用意境、内涵为标准^②、业界普遍认可在个人独奏音乐会上以演奏多种乐器来展示才能(或同时教授几样乐器)等。这种不专业的现象正是传统民乐长久以来的演奏观念及演奏标准。

今天的欧洲,仍然有许多这样的民间艺术家,他们可以在一场音乐会中一个人演奏多种乐器,既演奏古长笛、古提琴,还能演奏古弹拨乐器。

西乐经过几百年的发展,在每一次重大的乐器改良中激发出大量的优秀作品,这些作品又促使乐器进一步改良,最终使每件乐器的表现力无论是乐器性能还是演奏能力都得到最大限度的伸张。由于在演奏曲目、演奏标准、演奏技术、乐器性能、教育系统等方面的完善,所以我们看不到某个著名小提琴演奏家同时又是著名大提琴演奏家的现象。而由此奠定的现代音乐及大型乐队的标准,是跨区域、跨民族的,可以使不同民族、不同区域的人在同一标准下展示才能,所以其包容性及演奏的空间更广大,更有能力表现更多类型、风格的乐曲。

在半个多世纪之后,这个“现代大型民族管弦乐团”如果是在现状的基础上发展,前景极其暗淡。从金色大厅的结果不难看出,当这个乐队放在世界范围的时候,清楚地暴露出由于乐队本身建制所带来的尴尬,这种既不符合西乐又不符合中国传统的音响,直白的讲,是属于爱好者的状态,即自娱自乐、自我评价。

因此,如果大型民族乐团要进一步发展,首先要理清思路:

大型乐队有两个标准:要么纯正的传统(独有),要么够世界水准。在这个思路下就很清楚,华人可以有(如果需要)两种大型民族乐队:

一、纯正的大型民间乐队。如大型广东音乐乐团、江南丝竹乐团等,保持纯正的中国传统、民间音乐的音响及演奏观念,体现各自特色,只演奏以其音乐体系创作或编配的作品。

二、现代音乐体系的乐队。改造现有乐队使其有条件成为与西乐同水准但不同特色的乐队。这个很难,因为首先要解决大型乐队所必须具备的两个基础问题:

1. 音响问题

借鉴西乐音区配置均衡的音响观而非形制。去掉或改良常规乐器中扁平型及过于个性音质的乐

① 曾有职业乐团的乐师问我:有时心里知道应该是怎样的,可是弹的时候听起来好像没什么变化,平平的,老师们说我阅历不丰富,弹琴没感情,没乐感,要多看书、多经历。有的老师说要谈恋爱,可是谈了,也没见对弹琴有什么帮助啊,所以一直找不到头绪,难道要经历生离死别嘛?这种观念在民乐界非常普遍。八十年代我在音院及民乐队里是如此,现在仍是如此。一个演奏家,即使通读古今中外所有书籍,走遍地球每个角落,尝遍人间所有冷暖,该弹不好还是弹不好(甚至可能更糟),因为弹琴跟这些无关。(参见定义及概念—乐感)

② 有一年我去某地做评委,一管乐考生,我问:你平时练基本功吗?考生面露难色,管乐评委接过来说:这不是重点,重点是要表达出意境和内涵。我问:你能吹一个长音吗?结果这个仅有数秒的长音不仅质虚、不匀且尾处竟断续!

实际上,无论哪个体系的高手都需具备浑厚的基础能力。我合作过传统音乐的高手,气息之控制力、音质之通透令人惊叹。所以,不是传统音乐不需要基础能力,而是今人心态瓦特了,没有好的音质和控制力又如何表现意境、内涵呢?怪不得到处都是三脚猫大师。

器,用音质圆润、融合性强的乐器作为乐队的主体乐器。比如以笙群及阮群为主体的乐队,增加整体和谐,变管弦乐队为管弹乐队。

2. 演奏问题

民族乐团的成员主要来自各音乐院校,而院校则是以传统体系与当代作品混合的方式培养人才。传统教学方式是以曲代练,缺乏或不注重节奏及音准的训练(乐队音准与传统独奏音准概念不同),而这两大技术恰恰是乐队中最根基的要素。这种现象很奇怪,就像从小培养打乒乓球,毕业了进足球队。学不致用,以至于乐队的水准难以真正提高。

我们的民族乐队不必要西方人说好才算好。但问题是,既然已经把别人的形制甚至乐器都搬来了(低音及打击乐器),却独把别人的标准去掉,这玩的是啥呢?实际上,那些形制或借鉴了什么都是次要的,规则、标准才是精华。1840 年至今快两百年了,只能说这个民族的学习能力太差。

归根结底,演奏的问题首先是标准的问题。传统音乐是按民族文化标准,现代音乐要借鉴西乐标准。因此需把演奏标准分为两类:

1. 现代音乐的演奏标准

全面完善的演奏技术是现代音乐演奏标准的基础,是以音准、节奏、音质、各种非常用调、各种复拍子、复杂节奏、扎实的高标准的基本功为基础(如本书所述的基本功定义),强调有系统的精细分类的各种能力、各种技术练习;最终得以最大限度地提升演奏的表现力,完善乐队、协奏、独奏所需的技术能力。

高水准的演奏平台是杰出演奏家的土壤,也是激发作曲家创作空间及热情的基础。

2. 传统音乐的演奏标准

演奏标准的混乱不仅制约着现代音乐的发展,也打乱了传统音乐本已完善的系统^①。所以,音乐学院应该把现在的民乐系分为:民族现代音乐器乐系与民族传统音乐器乐系。两者之间相对独立,各自对演奏的标准不同,评价不同。其目的:一是让传统音乐能够相对独立的保持自己的特色与纯正,更好的保护传统音乐的系统,更好的传承传统音乐的精髓。二是让现代音乐系统真正独立出来,只有脱离传统音乐的观念、评价、演奏标准,才有可能建立高水准的演奏平台。

总之,具备整体和谐、综合表现能力更强、拥有完善技术、具有现代东方魅力的乐队才是中国民族乐队能够长远发展的方向。

除了尝试新的编制、不断改良乐器制造、创作更多优秀作品等方面,更重要的是修正观念、建立标准、完善系统^②。对于现代音乐来说,技术始终是演奏最重要的基础。每一位国际级的演奏家都必须具备九分扎实的技术,剩下一分是他们各自不同的风格擅长、音乐感等部分。或者说,获得九分扎实的技术是所有优秀演奏家的必经之路。这个扎实的技术是指在系统的、几乎涵盖所有技术的长期训练后的结果,这是现代音乐演奏的标准,是西乐几百年发展的成果,也是人类文化的结晶。希望未来民族乐队的成员和演奏家们也能具备这个标准,让我们从《阮技习谱》开始。

① 比如潮州筝,现在用传统方法演奏的人已经凤毛麟角了(据我所知只剩一个),几乎所有的潮州筝都用民乐的指甲及弹法。山陕地区的一些民间音乐甚至加入电子琴、长号、小号等乐器,致使民间音乐越来越不纯正,降低了价值。

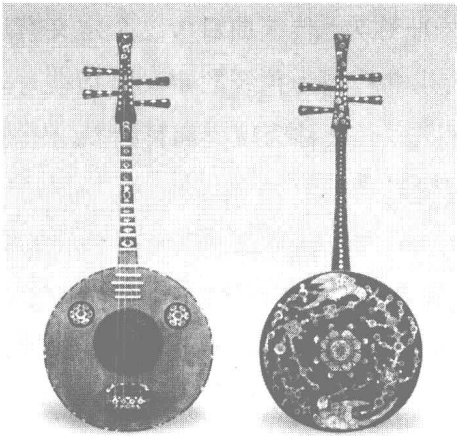
② 现代音乐系统中,具有高标准演奏理念的、全面而系统的教材是极为重要的基础。

中阮背景资料

一、什么是中阮？

阮的起源说法不一，据汉至魏晋时期的文史资料所载，阮是汉民族自己创造的一种圆体、直项、四弦、十二柱(品)的乐器。起源大约在公元前 217-105 年前后，汉时称秦琵琶或秦汉子。

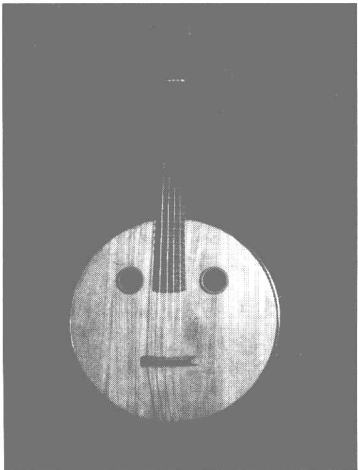
“琵琶”二字，在中国古代是摹拟演奏手法的形声字，右手向下弹为“琵”，向上弹为“琶”，是弹奏时的两个基本手法，凡是用这两个手法抱在怀中弹奏的乐器，在早期都称为琵琶。



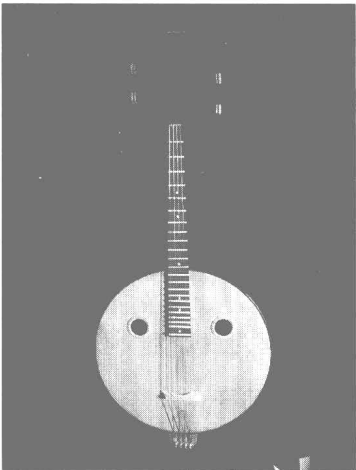
日本古都奈良东大寺正仓院珍藏的唐代螺钿紫檀阮咸

到了唐代,约在 350 年前后由西域传入中国的曲项琵琶盛行,在乐部居于首位。到唐代中期以后,曲项琵琶径称琵琶,而直项圆形的琵琶,则称阮咸。到清代,阮虽仍保持着古制,但音域只有一个多八度,在民间流行的旧式阮,则退化为两根或三根弦。

20 世纪 50 年代,在丝竹乐队基础上,并参照西方管弦乐队而创建的中国民族乐队,对古阮咸进行了改革。改革后的中阮为四根弦二十四品,次中音乐器,比柳琴、月琴低八度。中阮全称为: 次中音阮,简称: 中阮。



(改革阮)



二、中阮的现状如何？

虽然中阮的发展自八十年代以来一直呈上升趋势，但整体来看尚属待发展乐器。基于以下几个因素：1. 乐器的制作材料、外形、尺寸规格等差异太大；2. 演奏方法差异太大；3. 演奏标准过低。

三、为什么会这样呢？

1. 改革阮属于新兴乐器，没有传统可以参照。当初制作的时候，可依据的只有图片和依稀的文字描述，所以各地乐器厂根据自己的喜好制作各式各样的阮，迄今为止市面上仍然是各种材质、各种形状（样式）、各种尺寸的阮。

2. 没有传统曲目（遗传的乐谱）、没有师传。史料记载魏晋及唐、宋等时期出过阮曲，但均流失。所以，今天的阮是一件既无传承又无传统乐曲的新兴乐器。在阮界，大多习惯把红色作品^①——即五十年代改革阮产生以后创作或改编的乐曲称为“传统曲目”，这个定义有误，今人哪怕是完全按照古曲来创作或改编的作品亦不能称为“传统乐曲”，因为传统的定义是指被时间历练后，代代相传而被保留下来的东西。因此，现在这些“传统曲目”以及被称为现代曲目的《云南回忆》等，都是当代作品。这些乐曲要过了很多年后仍然被广泛演奏才是传统曲目。

3. 改革阮从产生到现在不过半个多世纪，而真正作为独奏乐器被认可也只是二十多年的时间。由于没有师传，最初的演奏者都是从琵琶等弹拨乐器甚至非弹拨乐器转行过来，直接使用自己以前的方法演奏，怎么方便怎么弹。所以目前中阮的演奏尚处于多种标准、多种方法共存的时期。与乐器制造一样，相对统一标准的建立只能靠时间，由时间去筛劣存优^②。

4. 中阮在民乐的黄金年代（五六七十年代）没有产生让大众熟知或业内认可的作品，这是决定一件乐器兴衰与传承的重要基础。比如，当时出现的一批知名红色乐曲：《赛马》、《牧民新歌》、《战台风》、《草原英雄小姐妹》、《春到沂河》等等。正是这些当时被大众熟知的作品不仅成就了一批优秀的演奏家，而且使这些乐器被大众接受并得以推广。

5. 由于改革阮最初研制就是为了乐队或伴奏用，所以阮一直被认为是不能独奏的乐器^③。五六七八十年代民乐界的普遍现象是：乐队中的弹拨乐器，凡演奏水平差的，就被安排去弹中阮、大阮。所以改革阮在诞生后的三十几年一直处于被歧视的地位，是业务差的代名词。这种特殊的历史因素致

① 红色作品是指以颂扬中国共产党、中华人民共和国、领袖人物（主要是毛泽东）、社会主义、军队（八路军、新四军、解放军等）、人民幸福生活（或劳动或丰收或载歌载舞或战胜自然等）、英雄事迹、促进民族团结、改革开放等为主题的创作或改编的文艺作品，鼎盛时期自1949年至八十年代初。红色器乐曲注重描述、情景性，其主旨及功效是宣传，结构主要以A+B+A，或引子+A+B+A为主。

② 翻看九十年代我写的中阮教材文案，还在论述中阮为什么用G d g d¹定弦，不用A d a d¹或G d a e¹；为什么要用拨片演奏，不用假指甲演奏。看了很感慨，说明那时还需要论述（八九十年代，有不低于80%的中阮乐师使用A d a d¹定弦，使用假指甲演奏，像琵琶一样竖弹）。相信未来的中阮练习曲集，是直接针对某个或某几个技法，文案主要是演奏心得，而不必再花精力去论述为什么要用五线谱、为什么要用这个方法等。相信杀猪刀，是很锋利的。

③ 1990年我与中央民族乐团合作录制《云南回忆》时，许多乐师很直率的跟我说：原来中阮还真能独奏啊！虽然87年《云南回忆》首演后在民乐界引起不小的震动，但实际上，当时这部作品并未在业界得到普遍认可。这是很正常的，在当年，许多中阮乐师遇到别人问：你是演奏什么乐器的？答：弹琵琶的。

使中阮的普遍演奏水准及评价标准低于其它乐器,并制约着阮的发展与完善。

6. 虽然近二十多年来,在阮界同仁的共同努力下,中阮作为独奏乐器已被民乐界认可,在乐队中的地位也在逐步提升,但大众对阮尚无普遍认知(有太多的人不知阮为何物)。原因之一是八十年代以后的大环境与民乐黄金年代相差甚远,大众的关注点已经从文艺转到经济。

其二,自身的标准过低(演奏水准及评价标准)。目前中阮较普遍的状态还处于七八十年代的审美、演奏理念及演奏标准。以同等学历的专业学生及乐师与其它乐器相比,在基本音质体现、技术能力等方面还有较大差距。这个过低的水准,导致阮在乐队中没有发挥其应有的作用。虽然有作曲家、指挥家希望通过增加阮的数量来改善乐队融合性的问题,也有乐团做过此类的尝试,但实际效果并不理想(也有整体配置和作品^①的因素)。

四、未来中阮的发展

基于音质特点及综合表现能力来看,中阮不仅是优秀的乐队乐器,也是优秀的独奏及重奏乐器。其能力范围包括:在未来大型乐队中担任重要角色;组建大型阮族乐团、阮重奏等室内乐团;担当演奏大型协奏曲及各种风格的当代创作乐曲;改编演奏古琴的传统乐曲、改编演奏西方的经典作品等。中阮在独奏能力上体现的不是音色个性或某方面见长,而是强大的综合能力,这是其它弹拨乐器无法替代的,可以说是中华民族承古启今的理想乐器,对中国民族音乐发展将起到极为重要的作用,也完全有条件成为一件世界性乐器(前提是具有在世界范围被认可的作品、演奏家及不断完善的乐器制造)。

^① 指专为扩大乐队后而写的作品。

关于《阮技习谱》

一、1999年,在台北柳琴室内乐团郑翠蘋女士的帮助下,台湾黄钟出版社出版了《中阮现代技巧运用》(感谢张永钦先生技术支持),首次让更多的人了解到本人的演奏方法及演奏理念,在此深表感谢。

二、很多年前去香港,有学生找我上课,发现他的手掌紧贴着琴柄,问:为什么要这样拿琴?他说按照书上(中阮现代技巧运用)的图片。我拿过来一看,果然,如果按照书上画的图片(白描)从不同角度看也可以这样拿,我竟然一直没发现,当时感觉很愧疚,由于自己的疏忽而导致错误的引导,在此深表歉意。

《运用》一书还有许多其它遗憾。如:练习曲太少、难度跨度过大、演奏方法不详细、许多常用技术没有练习曲、练习曲与独奏曲混用、由于本人校对粗心致使许多错音错字等。

此次出版之《阮技习谱》,写作时间断断续续超过十年,工程庞大,不仅练习曲总条目超过300条以及尽可能详细的演奏方法,还涉及一些重要的演奏理念。

三、在拍摄本书方法照片时发现,由于角度的问题,有些方法要想准确的表示真实演奏的状态,找到那个能够清晰表示的角度非常难(视频也会有这个问题)。一些照片反复拍过很多次,仍然不能保证完全没有误差(也不可能做到,演奏是动态的、感觉的,非数字的)。

四、本书的重点是基本功的基础能力和常用技巧练习(详见概念及定义),是针对演奏中最常用也是最难的部分进行系统的循环式训练。不同技巧的练习曲条数多少是根据常用程度及难度而定的。最多的如双手配合、双奏、过弦等,最少的如泛音、轮奏等。特殊技法(非常用技法)中极少用以及无需专门练习的技法本书不涉及。

五、本书的左手演奏方法是针对附录1拨片及琴中所示中阮的品板(琴柄)宽度,不适合使用超过本书认定品板宽度的中阮。

六、书中所述的方法是本人演奏方法的文字及图片形式,而演奏状态复杂的细微变化是无法用文字或语言准确表达出来的。比如触弦的感觉,牵扯到手指每一点细微的捏拨松紧、触弦角度、入弦深度的变化,加上手腕细微的松紧变化、摆动的幅度、角度、力度、触弦点的不同,以上各种不同的组合再加上不同乐曲、乐句的不同需求、不同情绪、左手因素等等,这些组合的变化是无法计算更无法准确描述的。因此,能够真正理解本书的演奏标准、音质、演奏意识等词义,会使你更容易理解本书在技术要求、方法细节等方面的描述。

七、《阮技习谱》之练习曲虽然亦适用于小阮(比中阮高八度)^①及大阮(比中阮低五度)^②,但这三种乐

① 目前有把阮族分为高音阮(比中阮高八度)、小阮(比中阮高五度)、中阮、大阮。

本书仍然按照以前的说法:小阮——比中阮高八度。并非是反对这种配置,只是我尚未在乐队、重奏等实践中证实这种配置的必要性。

② 目前乐团中使用的大阮定弦为:D A d a,我认为这个定弦不合理,与中阮音域过于重叠(这个定弦应该是根据当初中阮A d a d¹定弦时所定),后在2006年组建半度室内乐团时将大阮定弦改为:C G c g,效果不错,所以把大阮改为此定弦。

器之间的演奏感觉有很大不同,尤其是小阮与中阮。由于乐器在尺寸上的差异,琴弦粗细不同、乐器振动不同、音程距离不同,导致持琴感觉、弹挑感觉、发力感觉、触弦感觉、按弦感觉、手指记忆、指法、拨片的大小及软硬、拨片弹奏角度的不同等等。所以,建议习小阮(或柳琴、月琴)及大阮者仅限于借鉴书中之乐谱部分,而书中的指法、演奏方法等仅供参考。以个人经验来说,小阮可尝试用与中阮同等大小及硬度的拨片,但角适略尖。大阮可用与中阮钝角相同的拨片,但应比中阮的稍硬、稍大。同样由于乐器尺寸的原因,自然手形所能演奏的音程是不同的,小阮通常使用伸张指法,大阮通常使用密集指法,而中阮最复杂,是两者皆用并偏密集的指法。所以,从专业的角度来说,这三种乐器并不能兼顾演奏,兼顾演奏必然会降低演奏能力。

八、在本书中,会有一些专门练习左手伸张力以及小指指力的练习曲,这并不意味着在演奏类似乐句的乐曲时就要使用这样的指法。练习曲的目的是为了使练习者能够提高某方面的能力,甚至是极限的能力。所以,在演奏乐曲时,要根据乐句合理的安排指法。合理是指相对顺畅、相对容易记忆、相对不易疲劳。

当有了一定的演奏基础后,本书会要求用 fff 或极限力度拉紧手腕慢速弹挑,这同样不意味着一定要始终用这种力度来演奏乐曲。通常在乐曲中使用的力度是 mf ~ f ~ ff 圆润及较圆润的音质,仅有很少的乐句会需要 fff 或极限力度,但能够体现这很少的乐句是所有优秀的演奏家所必须具备的能力。不仅为了扩张演奏者的演奏张力以提升表现乐曲的能力,更重要的是,拉紧手腕的演奏到了中级阶段以后会是一种很常用的演奏方法,是表达音质的基础。

九、本书中经常出现如演奏标准、观念、音质及相关演奏理念(见附录2定义及概念)等文字,如果使用本书者就这些词义的定义与本书不同就可能造成误解。

因此特别强调:本书所说的演奏标准等词义的定义,非指当下阮界或传统音乐或民乐界的标准,而是指世界范围包含一流西乐交响乐队、演奏家的演奏标准,是针对未来大型民族乐队中真正具有与世界一流西乐同水准的中阮乐师以及演奏家。

十、不同的音乐有不同的演奏目标,自然就会产生不同的演奏标准及方法。本书在文字部分(尤其是方法描述)会用到“正确”或“不正确”等词语,这是指在使用本书时的方法正确与否,与本书之外的方法无关。

十一、弹拨乐器以点发音,点的音质决定了演奏的音质。由于弹拨乐器的擅长是点,而非线性,所以衡量演奏音质的标准不是弱奏、轮奏而是弹挑在强奏时的音质,因为只有强奏才能让琴体充分振动。

现代音乐体系注重演奏表现力的最大化,充分振动琴体是其基本审美要求。比如选琴,用 pp 的力度演奏,你会发现不管是老琴、新琴、谁做的琴之间差别都不是很大,即使你用 mf 的力度演奏,你也只能感受琴之间圆润音质的体现,但如果用 ff 的力度演奏,才能更全面的判断琴之间不同的振动、音质潜力等。这个道理如同排品,用 p 的力度不剥品,用 f 力度演奏就剥品,说明品没排好。衡量演奏能力也是如此。在音乐的八个基本力度里,有四个弱奏,四个强奏,对每一个力度的把握是专业演奏者必须具备的基本能力。强奏作为基本演奏力度,其重要性不仅是为了能够充分振动琴体,也是演奏张力的体现,强奏时手腕拉紧的控制力会直接影响圆润音质甚至弱奏的表现力。

因此,本书强调基本功要从强奏练起,把基本功和练习曲的基本力度定为 f ~ ff ,目的是在初学时把