

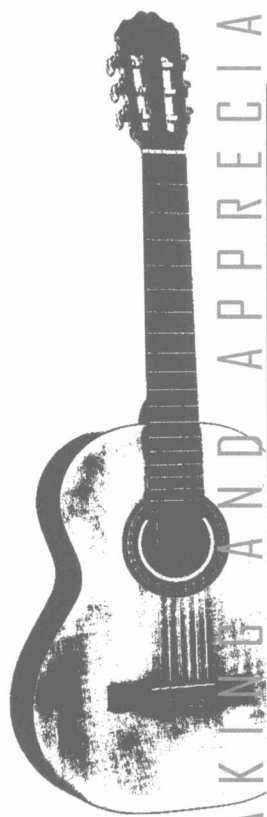


古典吉他

的
制作与鉴赏

方 翊 编著

MAKING AND APPRECIATION OF CLASSICAL GUITAR



古典吉他

的

制作与鉴赏

MAKING AND APPRECIATION
OF CLASSICAL GUITAR

方 翊 编著

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

古典吉他的制作与鉴赏 / 方翊编著. —上海: 上海教育出版社, 2010.5

ISBN 978-7-5444-2770-8

I. ①古... II. ①方... III. ①六弦琴 — 乐器制造②六弦琴 — 鉴赏 IV. ①TS953.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 043093 号

责任编辑 范慧英

封面设计 毛伟民

古典吉他的制作与鉴赏

编 著 方 翊

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 上海书刊印刷有限公司

开 本 890 × 1240 1/16

印 张 19

插 页 4

版 次 2010 年 5 月第 1 版

印 次 2010 年 5 月第 1 次印刷

印 数 1-3,000 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2770-8/J·0159

定 价 88.00 元

序一

方翊先生以独特的视角,将我们带进《古典吉他的制作与鉴赏》。去年,他曾告诉我正在撰写此书。当时,我真不知道第一次动笔的人能写出什么样的文章。然而,令我十分惊奇的是,今天展开于案前的,竟是一部我国迄今为止,在这一领域以全新编写方式,奉献给读者的,内容如此丰富、资料详实、审美趣味极高的好书。

我十分高兴受嘱为方翊的处女作写序,这除了与作者忘年交的深厚友谊之外,还因为吉他在我青年时期,尤其在上山下乡文化生活匮乏的寂寞时光里,曾带给我和周围知青朋友们无限慰藉的那一缕情结。1968年,我从福建省艺术学校毕业后,到宁化县插队,接受贫下中农再教育。当时的生活简单而有规律,天天几乎重复同样的工作。但在单调枯燥的日子里,有件乐器像朋友似的始终伴随并影响着我们,那就是吉他。每当收工后,在夕阳西下的黄昏,或节假日的闲暇时,知青们围坐一起,聆听那贴近心灵的优美吉他声,分享与音乐同在的快乐。有时,临近公社、大队的知青会不远数十公里前来聚会。20世纪60年代的山区,交通极为不便。在乡下多要步行,徒步甚远。但为了追寻已然成为我们生活中不可缺少的音乐,再远的路都是愉快的行程。直至今日,听到吉他丰富的和声、甜美的音色、迷人的旋律,往往会带给我对往事美好的回忆。

古老的吉他艺术,源远流长。《古典吉他的制作与鉴赏》引领我们进入吉他浩如烟海的艺术海洋。此书帮我们了解从15世纪到20世纪,吉他极其复杂并高度艺术化的制作工艺,卓有见地地阐述了如何鉴赏吉他,其中不乏很有光彩、独具慧眼的见解。这些观点同样适用于鉴赏其他乐器,因为音乐是互通的。

这本书除了史料丰富、信息量大、具有收藏价值外,它既是制作者的工具体、学习者的教科书,亦是欣赏者的鉴赏参考书。我想,人们在学习一种乐器时,应当了解该乐器的制作艺术。由于不同乐器的构造、制作与发音原理不同,所形成的演奏方法各异,因此,了解乐器制作工艺对演奏者来说,是十分有益的。另外,学会用高标准的审美来鉴赏一件乐器,对演奏者也极为重要。道理十分简单,你要高水平的鉴赏艺术,就必须成为一个有艺术修养的人。为此,我们应不断提高自身的综合素养,丰富自己的学识。当你具有良好的艺术品位和审美能力,你能鉴赏一把吉他,就能进一步鉴赏吉他音乐,并能更深刻地感受到音乐所带来的一切。此书开卷有益,它引导你如何从多方面了解吉他。我们如果试图最大限度挖掘自身潜质,造就具有全面



发展的文化人格,那就必须尽可能多的扩大知识面,应摒弃褊狭的学习态度,不至于使自己陷入十分单一、片面、狭窄的所谓"专业"领域。这对于青少年来说,尤为重要。

该书的最后部分,介绍了吉他制作史上极负盛名的36位吉他制作家。这部分资料,十分清晰地将吉他制作史的脉络作了梳理,将其全面地展现给读者。它让我们探寻吉他制作的沿革,和各个历史时期不同流派的制琴风格轨迹,是很有价值的章节。

相信《古典吉他的制作与鉴赏》一书的出版,对推动我国吉他事业的发展,将产生积极的作用。希望方翊先生以其对音乐艺术的酷爱,永远执著追求、探索,继续为音乐事业做出新贡献。

李未明

2009年7月于厦门

(作者系全国政协委员、厦门大学艺术学院教授、福建音乐学院院长)

序二

方翊是我家，我的朋友，一个因远隔两地，谋面不多，却窃以为是“知根知底”的人。

初识之，便生出一丝惊讶：想其既然处身在“粗人俗夫”见多的吉他圈（我因对1980年代初上海弄堂口冒出的弹吉他人的“粗相”印象较深，便在相当时间里，总将吉他界视为“粗俗”之地，现在想来，实属误读），怎生得一身才俊之气——好一个白衣秀士（这是方翊给我留下的第一印象）；酒后茶余，同道间交流，见他纤纤十指在六弦上轻灵拨动，洒脱自如，分明又散开一股灵秀之韵。他似乎在弹“回忆”，却分明让我听出在诉说，极是入境入味。这首《回忆》是首颇具难度的乐曲，常听大卫·罗素的录音，印象深刻，方翊居然在不经意间轻轮柔拨，已奏得与大卫·罗素的很有些贴近。我知道这是不易的。细听之下，其指间琴韵，既显示音韵之空灵，又不失曲意之沉郁，音色意象间还让人想及“丝绒般的”，一丝丝、一阵阵地轻拂而出，如此“丝绒般的”乐音，“丝绒般的”的曲调，成云，成雾，弥漫在我专注倾听的意识中……

我对方翊产生“二度惊讶”，是知道了他的职业：原来，他的主业并非是弹吉他，而是物流管理。一家“世界十大”之一的物流机构登陆厦门，选定方翊为中方主管者。这个岗位肯定是要有超人的管理才能的。在那一刻，我真的很难将一个现代高级物流管理人才与抱着吉他时的“白衣秀士”合成一体。过后自然是想明白的。我想，这管理物流或说管理人的事，与管理琴（弹琴能否也可说是一种对琴的管理）应该很有些相似吧：那十指与琴，与琴上的六弦，琴弦下的共鸣体，对一个高级琴家来说，犹如管理；“管”到什么程度为适度，其中的把握是要有天分的，要“管”到投入，忘我，而又不失自我；要“管”到人琴合一，让琴能成为自我身心的一个组成部分，为上佳。大概也正因为如此，我始终是将演奏家（如大卫·罗素）高超的演奏与实业家（如杉杉集团的郑永刚）独步的管理水准视如“智慧”的游戏。方翊一身有这两种才干，我怎能不“惊”，怎能不“讶”。

让我第三度讶然已是见到了他的儿子，他儿子才十一二岁，虎头虎脑，在小儿中绝对称得上“魁伟”；两手伸出，宽大过人，绝对是块弹钢琴的料，后来一问，果然学的是钢琴，且自信心十足，对钢琴喜爱有加，已能把肖邦、李斯特掌握于十指间；且多次在全国大赛中拿得大奖。前不久，方翊夫妇带他来沪上，就是想让沪上的钢琴大师们好好相一相，为儿子今后的前途问题做“一锤定音”的思考。我倒并非是惊讶孩子的天赋，而又是惊讶方翊育子有方。为

父母者,均知育子之甘苦,要小有成就者已属不易;而要想如方翊儿子这般出息,做父母的需付出的心血是不言而喻的。我崇尚智慧之神。方翊育子的成就显示了他足够的智慧。

接下去就应该提到《古典吉他的制作与鉴赏》这部书了。我想表示的是,当我收到方翊寄给我的这部书的打印稿时,拿在手上是真正的有点震惊的:原以为一本吉他制作的书,可能是个小册子,没料到却是厚厚的一叠:从“吉他的历史”说起(那是几个世纪来的吉他史书),再由“吉他的鉴赏”切入(涉及了“音色”、“动态学”、“反射性能”等等),再说及历史上的“吉他制作流派”、“制作传说”(这中间就包括了“木料的选择”、“设备和工具”、“吉他轮廓模板”、“吉他设计方案”,等等,等等,内中充满着不下几百个“细节”),还有“吉他常见问题及保养”等。其包罗万象式的详实,叫人不容挑剔。史料是这么充实,介绍是那么入微细致。方翊的文笔我从不怀疑,因我知道他父亲是厦门大学的教授,他从小肯定是接受了完备的教育,学养丰厚,书写自然流畅,再加上他的“管理能力”,使他天然具备了把握宏观,擅长构建的能力,这书稿就构建得张弛有方,润之入味。写到这里,我忽然想起,我可能已经遗漏了方翊的另一个令人讶然的事情:在第一次见到他并听他弹奏吉他时,我就注意到他手中的琴不俗,当时另一位朋友刚买了把价值5万元的新琴,但见了方翊的这把琴后,执意把自己的新琴退掉,转买了方翊这把琴。我因研究声学,暗暗将两琴的音波长度作了比较,相差竟达三分之一。我想方翊应该也是知晓内中优劣之奥秘的,因而他能慧眼识珠,在汪洋大海中选定真名牌代理。由此我在想,像方翊这样真正识得琴好坏的人其实是不多的。而由他来写这部《古典吉他的制作与鉴赏》以补吉他制作文化之缺,就应该是最佳人选了,读来使人放心。

与方翊相识后,与他曾有过两次不经意的合作:朱伟与方舟两人著有《儿童吉他演奏指南》(一)(二),碰巧均由我作序,而由方翊为他们写前言。这次方翊著写《古典吉他的制作与鉴赏》,希望我也能为之做序。我很高兴地接受了。虽然我在吉他界很少留缘,但方翊是我敬重的朋友。我在写这篇序时,他的这本《古典吉他的制作与鉴赏》我一直放在面前,厚厚的一叠,少说几十万字。我写着,不时看上一眼,想起他“白衣秀士”般十指下流淌出的灵动的琴声,顿生感触,想起有一日,席间我们聊起什么,他忽然间有些激情横溢,坚决地表述:“但愿早日摆脱生计之扰,然后就专事弹琴——我真的就想专事弹吉他,我是真的喜欢;一直弹下去,到下辈子,仍弹吉他。”我记得,他说出这番话时,他是动情了。其实何尝是他动情,听者亦动容,我感觉到,当时我的眼睛就有些湿润了。那一刻,我还暗暗为方翊生出一丝憾意,心道:倘如现世中的他早早如意,那中国也许真能多一个吉他演奏大家。

是为序。

方立平

2009年7月于“仗剑阁”

(作者毕业于北京大学中文系,作家、编审。)

前言

说起吉他,大家似乎都不陌生。的确,无论在街头、校园,亦或是银屏中,都常常出现她那迷人的身影。如果要评选当今最为流行的乐器,那么吉他将毫无疑问地居于榜首。然而,大家认识中的吉他,却可能是流行音乐中常见的民谣吉他或者电吉他等,如果说到“古典吉他”,那么真正了解她的人可能就不是很多了。

古典吉他是既古老又年轻的乐器。说她古老,是因为她的历史可以追溯到公元前 1400 年左右,远远早于键盘乐器;说她年轻,是由于她在今天的古典音乐领域依然大放异彩,并广受年轻人青睐。古典吉他的表现力极其丰富,贝多芬称之为“一个小小的管弦乐团”;肖邦对她更是不吝溢美之词,他说:“没有什么声音比一把吉他更美的了,除非是两把吉他”;吉他演奏大师塞戈维亚对古典吉他的表现力有着更为深刻的见解:“吉他的曲线暗示了她的女性身世。不仅仅是曲线,她的灵魂也是女性化的,因为吉他是现存的最难以捉摸且最难以把握的乐器,也是最甜美、最温暖、最精致的乐器。她那忧郁的音色总是激起我们灵魂深处的最细腻的幻想。”正是因为古典吉他具有如此浪漫神秘的特质,以及繁复多样的表现手法,在高雅音乐领域,她和钢琴、小提琴一样,都是最有代表性的独奏乐器。世界各主要音乐学院都设立了古典吉他专业,培养了大批职业演奏家和学者。

20 世纪 80 年代,吉他开始在中国风靡,笔者也是从那时起开始接触古典吉他的。如今二十多年过去了,古典吉他仍是最受喜爱的乐器之一。不同的是,现在的爱好者可以接触到比以前好得多的吉他。然而,不可否认的是,绝大多数吉他爱好者并没有多少机会接触到世界一流的古典吉他,或者只有个别的、短暂的接触和体验。对如何鉴赏一把高品质的古典吉他无法形成完整的认识。而且,琳琅满目的吉他品牌也常常令吉他爱好者无所适从。坊间一些关于吉他鉴赏的看法,也常常有失偏颇或者存在一定程度上的谬误,从而影响爱好者对吉他作出客观的评判。

吉他鉴赏和其他艺术品的鉴赏有一些共性,个人经验以及专家的引导是必需的。而鉴赏乐器的特殊性在于,爱好者除了必须了解制作家的制作理念和制作过程外,还要具备一定的演奏技巧,特别是良好的发音技法,多接触不同风格的名琴,尤其是必须具有较好的音乐素养才能从音乐表现的角度去审视乐器。这样,我们就能够逐渐提高鉴赏的品位,从而对乐器作出较客观、全面的评价。

“操千曲而知音,观千剑而识器”。多年来,我有较多机会和许多国际上

一流的制作家、演奏家深入交往并且较多地接触国际上著名的、风格不同的古典吉他。从中我学习到许多制作理念以及鉴赏知识,结合个人的体验,不揣浅陋汇成此书,旨在和广大爱好者交流、切磋。

本书的第一部分粗略介绍了吉他的历史,因为要鉴赏一把吉他,不能不从它的历史渊源中发掘它的特点。第二部分,从十个角度介绍如何鉴赏一把高级手工吉他,而鉴赏的基本出发点都在于吉他的音乐表现力。第三部分介绍了主要的吉他制作学派。虽然吉他制作有许多创新,但是能成为学派的并不多。如果不了解各种主要学派的制作特点和历史渊源,那么也很难全面地鉴赏吉他。第四部分详细介绍了一把手工吉他的制作程序,这个部分可以作为爱好者的制作指南,对于非制作爱好者来说,则可以借以更充分地了解吉他的结构从而提高鉴赏能力。第五部分介绍了吉他的常见问题。最后则是一些著名吉他制作家的介绍。优秀的吉他制作家很多,我仅选择历史上贡献最大的以及我所熟知的部分制作家加以介绍。了解吉他制作家,在某种意义上也就了解了他们的制作理念并提高鉴赏能力。

鉴赏吉他的切入点和相关知识固然非常重要,但是这些永远不能代替大量弹奏各种好琴并提高音乐修养,这样才能培养起属于自己的鉴赏能力。

在编写这本书时,笔者得到了许多著名制作家的支持和帮助。他们为我提供了许多珍贵的图片和文献,特别是美国吉他制作家波哥达诺维奇先生提供了他整个制作过程的图片以及解说;斯坦泽、沃因克、索斯韦尔、雷诺兹等世界著名制作家也提供了许多宝贵的思路和文献资料,谨向他们表示衷心的感谢。由于时间比较紧迫,叶子、方舟、宋守尧、饶里和潘杨等朋友帮助我翻译了部分文献以及整理图片,在此一并致谢。没有他们的支持和帮助,这本书将无法如期奉献给读者们。

由于时间仓促,且笔者的学识也很有限,许多问题尚待进一步探索,故书中难免存在不足或错误,敬请读者不吝斧正。

最后,我谨将此书献给养育我的父亲、母亲。

方翊

2009年11月4日于厦门大学东区

目录

第一章	吉他的历史	/001
第一节	16 世纪以前的弹拨乐器	/002
第二节	16 世纪的四组复弦吉他、比维拉琴以及琉特琴	/004
第三节	17、18 世纪的吉他与吉他音乐	/005
第四节	19 世纪——吉他的第一个黄金时代	/007
第五节	20 世纪——吉他的第二个黄金时代	/011
第六节	古典吉他的现状	/013
第二章	吉他的鉴赏	/015
第一节	音色	/017
第二节	动态与音量	/022
第三节	反射性能(远达性)	/024
第四节	音色音量的平衡	/025
第五节	清晰度	/026
第六节	延音	/026
第七节	音准	/028
第八节	手感	/032
第九节	制作的风格与气质	/035
第十节	吉他的外观	/036
第三章	古典吉他的主要制作学派	/039
第一节	维也纳制作学派	/040
第二节	西班牙吉他制作学派	/041
第三节	双面板吉他制作学派	/047
第四节	澳洲吉他制作学派	/051
第四章	西班牙吉他的传统制作方法	/053
第一节	吉他制作的艺术性	/055
第二节	木材的选择	/057
一、	吉他的面板材料	/057
二、	吉他的背侧板材料	/058
三、	吉他的指板材料	/060

四、吉他的琴颈材料	/061
五、其他材料	/061
六、木材的选择、加工	/061
附：德国吉他制作大师塞巴斯蒂安·斯坦泽关于吉他制作木材选用问题的论述	/066
第三节 工作室和工具	/067
一、工作室	/067
二、设备和工具	/069
第四节 模板和模具的制作	/080
一、吉他轮廓模板	/080
二、透明模板	/081
三、侧板模具	/082
四、衬条模具	/083
五、内模板	/086
六、琴头贴片模板和钻孔夹具	/094
七、背板工作板	/097
第五节 吉他的设计方案	/098
一、材料和配件	/100
二、图纸和设计	/102
第六节 制作琴颈与琴头	/106
一、琴颈材料	/107
二、琴头	/111
三、琴踵	/114
第七节 侧板	/120
一、弯曲并层压侧板	/121
二、衬条	/125
三、装配琴颈和侧板	/127
第八节 细节部分	/132
一、镶线、镶边、背板饰条和侧板底部饰条的制作	/133
二、麦穗图案的制作	/138
三、传统音孔饰圈的制作	/144
第九节 面板	/148
一、遴选面板材料	/149
二、拼板与调整厚度	/151
三、音孔饰圈(无中心马赛克拼图)	/154
四、支撑梁和补强片	/163
第十节 背板制作	/171
一、拼接与调整厚度	/171
二、支撑梁	/175
第十一节 组装琴体	/182

一、胶合面板之前的工作	/183
二、胶合面板	/187
三、胶合背板	/187
四、镶边与镶线	/191
五、琴踵盖和底部饰条	/199
第十二节 指板	/201
一、制作与安装指板	/202
二、安装品丝之前	/206
三、安装品丝并完成指板制作	/206
四、琴颈整形	/210
第十三节 吉他的油漆	/214
一、法国漆	/215
二、硝基漆	/219
第十四节 琴桥	/222
一、琴桥设计	/223
二、制作琴桥	/224
三、安装琴桥	/227
第十五节 调试	/230
一、上下弦枕以及弦钮	/230
二、琴弦的装配	/234
三、调试吉他	/236
第五章 吉他的一些常见问题及保养	/239
第一节 关于吉他的打品现象	/239
一、演奏方法对打品现象的影响	/239
二、狼音对打品现象的影响	/240
三、制作因素造成的打品现象	/240
四、琴弦引起的打品现象	/241
五、上弦枕过低引起的打品现象	/241
第二节 关于古典吉他的保养	/241
一、气候因素	/241
二、换弦	/243
三、法国漆的保养注意事项	/243
四、关于指板的保养	/243
五、其他注意事项	/244
第六章 著名吉他制作家	/245
一、约翰·乔治·斯塔弗(Johann George Stauffer)	/247
二、雷纳-弗朗科伊斯·拉科特(Rene-Francois Lacote)	/248

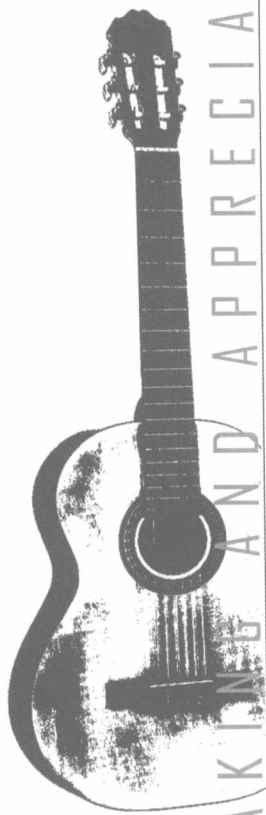
- 三、安东尼奥·德·托列斯(Antonio de Torres) /248
- 四、何塞·拉米列斯家族(Jose Ramirez family) /250
- 五、恩里克·加西亚(Enrique Garcia) /251
- 六、曼纽尔·拉米列斯(Manuel Ramirez) /252
- 七、桑托斯·赫尔南德兹(Santos Hernandez) /253
- 八、胡里安·戈梅兹·拉米列斯(Julian Gómez Ramirez) /254
- 九、赫尔曼·豪瑟(Hermann Hauser) /255
- 十、米盖尔·罗德里格斯·贝内托(Miguel Rodriguez Beneyto) /257
- 十一、赫尔南德兹和阿瓜多(Hernandez & Aguado) /258
- 十二、伊格纳西奥·弗列塔(Ignacio Fleta) /259
- 十三、罗伯特·布谢(Robert Bouchet) /260
- 十四、约翰·吉尔伯特(John Gilbert) /261
- 十五、河野贤(Masaru Kohno) /262
- 十六、保利诺·贝纳贝(Paulino Bernabe) /263
- 十七、丹尼尔·弗列德里奇(Daniel Friederich) /263
- 十八、何塞·罗马尼洛斯(Jose Romanillos) /266
- 十九、大卫·鲁比奥(David Rubio) /268
- 二十、兰迪·雷诺兹(Randy Reynolds) /269
- 二十一、安东尼奥·阿帕里希奥·桑切斯(Antonio Aparicio Sanchez) /270
- 二十二、罗伯特·拉克(Robert Ruck) /271
- 二十三、安东尼奥·毕加多(Antonio Picado) /271
- 二十四、格雷格·斯莫曼(Greg Smallman) /272
- 二十五、伊安·克内普(Ian Kneipp) /273
- 二十六、托马斯·汉弗莱(Thomas Humphrey) /274
- 二十七、欧托·沃因克(Otto Vowinkel) /274
- 二十八、马提亚斯·达曼(Matthias Dammann) /276
- 二十九、托马斯·福瑞汉姆(Thomas Fredholm) /277
- 三十、米哈伊尔·罗伯特(Mikhail Robert) /278
- 三十一、沙恰·诺华克(Sascha Nowak) /279
- 三十二、加里·索斯韦尔(Gary Southwell) /281
- 三十三、菲利普·伍德菲尔德(Philip Woodfield) /284
- 三十四、约翰·雷伊(John Ray) /286
- 三十五、塞巴斯蒂安·斯坦泽(Sebastian Stenzel) /288
- 三十六、罗德里格·莫雷拉(Rodrigo Moreira) /289

附录一：英寸－毫米换算表 /291

附录二：参考书目 /292

[第一章]

吉他的历史



吉他拥有乐器中最优美的轮廓,它的形态最接近人类女性的身体外形,以至于流传着一个有关吉他的美丽传说:

达芙妮是阿耳特弥斯(月神与狩猎女神)的随从,她美丽非凡,风姿绰约,有无数追求者,但是崇尚自由的达芙妮讨厌爱情与婚姻。她的父亲,河神珀琉斯希望她早些结婚生子,但是达芙妮却终日在森林里狩猎,享受着无与伦比的自由。

有一天,太阳神阿波罗看到正在狩猎的达芙妮是如此的美丽妖娆,便热烈地追求她。但是达芙妮不愿接受阿波罗的追求,一心想摆脱,于是像旋风般地逃跑了。阿波罗在她身后紧追不舍并喊道:“别跑,停下来看看我是谁!我是特尔菲神殿的主人!”当她知道追赶她的是阿波罗时更害怕了。她知道跑不过阿波罗,但是可怜的达芙妮没有其他选择,只能继续飞奔,并决定反抗到底。很快,达芙妮几乎可以听到她项背之后阿波罗的呼吸声了,情急之下她只好大声地向她的父亲珀琉斯求救:“父亲!救救我!”话音刚落,她的双脚变成了树根扎进地里,树皮包裹着她的躯体,从她的双手延伸出无数的枝丫和绿叶,她变成了一棵美丽的月桂树(图 1-1)。



图 1-1 著名画家沃特豪斯的名作《达芙妮和阿波罗》。阿波罗手握的是公元前希腊的里尔琴(lyre)

阿波罗伤感地凝望着这棵达芙妮变成的树,喃喃说道:“哦,可爱的树啊,你将永远属于我,我将赐给你永生,你的叶子将常青不衰,胜利者将头戴你的枝叶,你将成为最高荣誉的象征。”为了时时可以向达芙妮倾诉他的爱意,阿波罗用月桂树的木材制作了第一把吉他。这就是古希腊传说中吉他的由来。伟大的吉他大师安德烈斯·塞戈维亚(Andres Segovia)在佛罗里达国立大学演讲时讲述了这个动人的故事,并说道:“吉他的曲线暗示了她的女性身世。不仅仅是曲线,她的灵魂也是女性化的,因为吉他是现存的最难以捉摸且难以把握的乐器,也是最甜美、最温暖、最精致的乐器。她那忧郁的音色总是激起我们灵魂深处最细腻的梦想。”^[1]

浪漫的传说尽管美丽动人,但是它并没有真实体现吉他的来历。至少,我们可以确定的是,早在希腊神话的时代(公元前 11、12 世纪到 7、8 世纪间),世界上并没有一种乐器叫做“吉他”。现有的文献和证据也无法确定在 15 世纪之前,世界上是否存在一种可以明确定义的“吉他”。但是这并没有让一代又一代的音乐学家、考古学家走出浪漫主义的情怀,在历史的现实中拨开迷雾,探寻吉他的真实身世。

本书所涉及的内容更多的是有关现代吉他的制作与鉴赏,因此,对吉他历史的探究不是重点。然而,虽然我们不会非常细致深入地进行考古研究,但为了对我们现在所弹奏的“现代古典吉他”有个更清楚的认识,还是有必要对它的历史作一定的了解。

第一节 16 世纪以前的弹拨乐器

公元前 1400 年到公元 1800 年是弹拨乐器盛行的时代,在中东、亚洲和远东地区都出现了大量形态各异的弹拨乐器。在欧洲,希腊人和罗马人有一种类似竖琴的坦布尔(Tanbur);在印度有西塔琴(Sitar)、舒巴哈(Surbahar)和坦布拉琴(Tampura);在中国有琵琶;在日本则有日本三弦(Samisen)。这些早期弹拨乐器和后来的吉他都是庞大的弹拨乐器家族的成员。但是,到 15 世纪晚期以前,由于缺乏必要的文献和遗存的乐器,我们难以确定哪一种弹拨乐器是现代 guitar 的前身。我们要非常慎重对待 16 世纪以前的一些乐器名称,比如“Guitarra”、“Chitarra”、“Guiterne”、“Gittern”等的意义和 16 世纪以后并不一样,它们并不总是专指吉他。劳伦斯·怀特在他的著作《中世纪的吉滕琴和希泰琴》中指出,上述名词在 16 世纪之前基本上不是指吉他,而是一种小型的高音琉特琴(Lute)。



图 1-2 希泰人定居地的城门雕刻

现存记录中的第一个类似吉他的乐器是公元前 1400 年的“希泰”(Hittite)。这是考古学家在公元前 2000 至公元前 1200 年间居住在叙利亚北部及小亚细亚的古代部族希泰人定居地的城门雕刻上发现的(图 1-2)。雕刻显示了一位希泰音乐家正在演奏一种长颈的具有吉他形体的乐器,而不是当时更为流行的坦布尔。坦布尔也有品丝或者带有标记的琴颈,但是它有个碗状的琴体。15 世

[1] Jose Romanillos & Marian Harris, *Antonio de Torres, Guitar Maker—His Life and Work*, 1995, P.99.

纪早期意大利绘画作品《弗吉尔的主人》(图 1-3)上有一种长颈、有品、8 字形、平背的乐器,被某些吉他历史学家认为是最早的“类吉他”乐器。^[1]

吉他这个词来源于两个波斯语。“tar”的意思是“琴弦”(string)，“char”的意思为“四”(four)。因此，“Char-tar”这个词就有“四弦乐器”的含义。许多此类乐器原本都具有四根(组)琴弦。经过一个历史时期，“Char-tar”这个词在西班牙就逐渐演变成“Guitarra”了。而后,在欧洲各地也出现了类似发音的名词。公元前 300 年到公元 300 年间出现了各种各样的“Char-tar”,也就是具有四根琴弦的乐器,比如早期希腊的坦布尔,以及后来罗马人的坦布尔。公元 476 年,罗马人将他们的坦布尔带到伊比利亚半岛,这比摩尔人的入侵早了差不多三个世纪。罗马人的坦布尔又逐渐发展成两种形式的弹拨乐器——拉丁吉他拉(Guitarra Latina)和摩尔吉他拉(Guitarra Morisca)。据历史文献记载,拉丁吉他拉的背板是平的,琴弦从一个音孔上穿过。就像现代民谣吉他一样,它主要被用来弹奏和弦。摩尔吉他拉则有个拱形的背板,有多个音孔,指板宽大,主要用来演奏旋律。



图 1-3 15 世纪早期意大利
绘画作品《弗吉尔的主人》

古希腊的吉他拉(Greek Kithara),是一种类似于里尔琴(Lyre)的乐器,一度被认为是吉他的祖先。但是这种乐器没有琴颈,更类似于竖琴而和任何形式的吉他没有关联,唯一的相似之处只是它的名称。长期以来,还有一些学者认为吉他的祖先是波斯的乌德琴(Persian Ud)。乌德琴从 9 世纪以来在阿拉伯音乐中就有着很高的地位。当摩尔人在公元 711 年将这种乐器带到西班牙,并由商人推广到欧洲各地,极大地推动了欧洲弹拨乐器的发展。尽管如此,乌德琴对现代吉他的影响仍值得商榷。

因此,我们只能认为 16 世纪以后的各种吉他家族的乐器是多种弹拨乐器交叉融合发展而成的,它们的形状和名称才逐渐明确下来。我们似乎可以对吉他进行如下定义:在大多数情况下,从正面和背面平视,吉他具有“8”字形或者“缩腰”形轮廓;从侧面看,它的背板是平的或者呈微拱形状;使用羊肠弦;具有明显长于同时代其他弹拨乐器(如琉特琴)的琴颈。在这种定义下,我们将介绍一些吉他家族的乐器:比维拉琴(Vihuela)、四组复弦吉他和五组复弦吉他。由于琉特琴和吉他音乐有密切的关系,我

[1] James Tyler, *The Early Guitar, A History and Handbook*, Oxford University Press 1980, P.16.

们也将介绍它。

第二节 16 世纪的四组复弦吉他、比维拉琴以及琉特琴

16 世纪是欧洲文化灿烂辉煌的一个世纪。^[1] 早期的吉他在 16 世纪也出现了重大的发展变革。西班牙人胡安·贝穆多(Juan Bermudo)在一篇论文中记载了早期吉他的定弦法,分为“老式”和“新式”两种。老式定弦为 f'/f - c'/c' - e'/e' - a', 新式定弦为 g'/g - c'/c' - e'/e' - a'。老式定弦法被认为适合伴奏而新式定弦法更适于演奏复杂的音乐。新式定弦法各弦间的音程关系为“纯四度 - 大三度 - 纯四度”,这 and 现代吉他的高音三根琴弦相互之间的音程是一样的。早期吉他的定音较高的主要原因在于他们的琴体较小,弦长通常只有 550 毫米,甚至小于现在的许多儿童专用吉他^[2]。

这些乐器后来逐渐演变成了比维拉琴。16 世纪,它盛行于贵族阶层,在西班牙和葡萄牙宫廷中占据统治地位。我们可以在一些古典画作上看到大量这种乐器的身影。不仅人们演奏比维拉琴,在画作上,天使们也弹奏这种造型优美的乐器。比维拉琴具有六组复弦(定音为 G - C - F - A - D - G),而那时具有四组复弦的吉他(定音为 C - F - A - D,正好是比维拉琴中间四组琴弦的定音)主要为游吟诗人用来伴奏歌曲。比维拉琴复弦的定弦为同度关系而不像琉特琴那样定为互为八度的关系。

比维拉琴看起来很像六组复弦吉他,体型相当大。它也被认为是早期四组复弦吉他的改良形式。这种联系也体现在葡萄牙语中,葡萄牙人仍称现代吉他为“Violao”。尽管比维拉琴也受到维奥尔琴(Viol,中世纪的维奥尔六弦提琴)和琉特琴的影响,但是它和四组复弦吉他之间也有更密切的联系。

15 世纪以后,伊比利亚半岛上流行三种形式的比维拉琴——用弓拉奏的比维拉琴(Vihuela de arco)、用翎管演奏的比维拉琴^[3]以及用手指拨奏的比维拉琴(Vihuela de mano)。到了 16 世纪早期,用手指拨奏的比维拉琴在贵族和宫廷音乐家中占据统治地位。1536 年到 1578 年间,出现了大量为比维拉琴创作音乐作品的音乐家,其中最著名的为瓦伦西亚的路易斯·米兰(Luis Milan)、巴利阿多利德^[4]的路易斯·纳瓦埃兹(Luis de Narvaez)以及阿隆索·穆达拉(Alonso Mudarra)。这个时期的音乐家们创作了大量优秀的琉特琴和比维拉琴作品,其中一些后来被成功地改编为古典吉他作品,成为现今古典吉他曲目中最具价值的组成部分。

16 世纪四组复弦吉他在西班牙的地位仍旧卑微,但是在意大利和法国,它不断从其他国家吸收了一些严肃音乐曲目。法国国王亨利二世是四弦吉他的爱好者,可能是因为在西班牙当了四年的人质从而熟知这种乐器。但是法国宫廷音乐受意大利影响更

[1] 米开朗基罗创作了《大卫》,罗马圣彼得大教堂建成,科学界出了哥白尼,思想界有托马斯·莫尔的《乌托邦》,宗教界有马丁路德的宗教改革,威廉·莎士比亚的戏剧也创作于 16 世纪晚期。

[2] 现代儿童吉他的弦长大多为 580 毫米或者 590 毫米,也有适合幼儿演奏的弦长更短的儿童吉他。

[3] Vihuela de pendola,这种弹奏方式曾被一些人误认为是当时唯一的演奏方法,他们因而在演奏比维拉琴改编曲的时候,片面模仿翎管上下拨奏的不同音色交替效果。

[4] 西班牙中部偏西北的一座城市,位于马德里西北偏北,它于 15 世纪中期成为卡斯蒂尔宫廷的主要居住地。