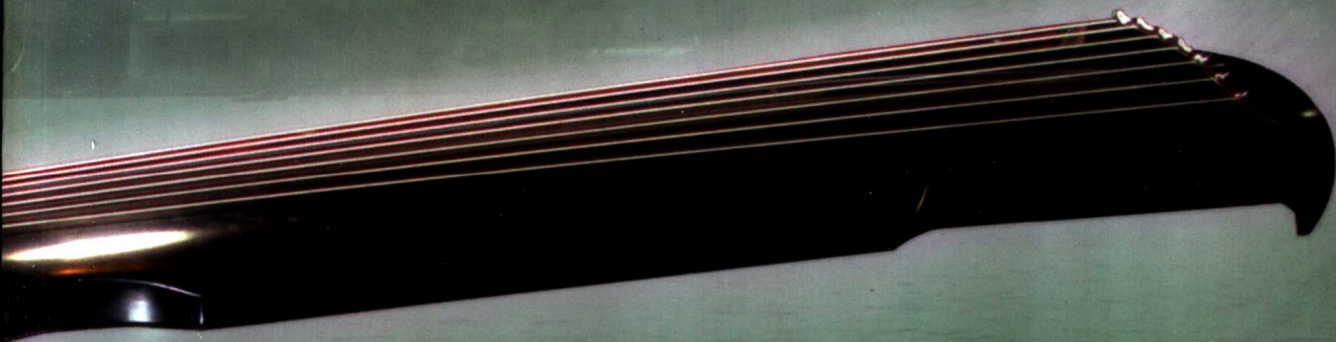



中央音乐学院丛书

# 古琴 实用教程

李祥霆著



 上海音乐出版社



# 古琴实用教程

李祥霆著



上海音乐出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

古琴实用教程/李祥霆著. - 上海:上海音乐出版社,2004.7

ISBN 7-80667-439-X

I.古… II.李… III.古琴-奏法-教材 IV.J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 124760 号

责任编辑:胡晓耕

封面设计:麦荣邦

**古琴实用教程**

李祥霆 著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子信箱:cslcm@public1.sta.net.cn

网址:www.slcm.com

总发行所经销 上海市印刷二厂印刷

开本 889×1194 1/16 印张 8 谱、文 124 面

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

印数:1-3,100 册

ISBN 7-80667-439-X/J·413 定价:22.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-65129121

# 前 言

三千多年来,古琴艺术在经过了七、八世纪的高峰,十六、十七世纪的深化,十九世纪后半叶至二十世纪的衰微,在二十世纪八十年代,终于进入了复苏的时期。当其衰微时期,虽然有许多贤人志士为护持这一中华文明瑰宝的生机及流传而历尽艰辛,也作出令人敬仰的成绩,也为后人提供了宝贵的继承和发展的重要条件,但终未能改变古琴艺术如处寒冬之境的最冷门状况。

近十多年来,随着社会整体的日渐繁荣,古琴艺术也为成千上万人所瞩目,学习古琴的人遂日益广泛起来,成为比重渐增的社会文化生活的组成部分。古琴的教学资料也自然成为社会需要。2003年11月古琴艺术被联合国教科文组织宣布为第二批“人类口头和非物质遗产代表作”,必将促进古琴艺术在中国的传承和发展。

笔者1957年起师从查阜西先生,1958年起师从吴景略先生,又潜心研习管平湖先生古琴艺术,1963年毕业留校任教,开始从事古琴教学。在四十年的教学中,接触过多种类型、不同程度的古琴学习者:有音乐院校的主科生(包括附中、本科、硕士研究生)、选修生(包括多种专业的附中生、本科生、硕士生、博士生)、进修生(音乐院校教师、专业团体演奏员)、留学生(音乐学专业人士、西方乐器演奏者)、古琴艺术的爱好者(由9岁到60岁的多种年龄、多种职业)。正是这种情况,促使了我在教学方面的发展和成长,经过长期的教学实践,于1985年前后写出了古琴实用教材稿(初级部分),并一直使用至今。2000年曾将原有程序加以调整,将指法及其运用的叙述加细并补充一些小曲作为练习,又附上简谱,以适应众多的、没有条件直接向老师学习的爱好者。

本教程以每星期上一次课,每天练习一小时的进度,经过半年,中等爱好程度、中等接受能力的人,可以学会《秋风词》、《阳关三叠》、《酒狂》、《平沙落雁》四曲。此次教程的出版,比原有的教材稿增加了《鸥鹭忘机》、《普庵咒》、《关山月》、《长门怨》四曲,可以帮助学琴者巩固已经取得的演奏基础。

作 者  
2004年3月

# 目 录

前 言 .....	( 1 )
一、古琴概述 .....	( 1 )
二、古琴基础知识 .....	( 6 )
(一)古琴的结构 .....	( 6 )
(二)古琴的定弦、音位及记谱法 .....	( 7 )
(三)弹琴姿势 .....	( 10 )
三、右手基本指法 .....	( 12 )
四、泛音 .....	( 21 )
五、调弦顺序 .....	( 24 )
六、左手基本指法 .....	( 26 )
七、基础琴曲 .....	( 37 )
(一)长相思 .....	( 37 )
(二)鹤冲霄 .....	( 38 )
(三)秋风词 .....	( 39 )
(四)凤求凰 .....	( 42 )
(五)阳关三叠 .....	( 44 )
(六)酒狂 .....	( 51 )
(七)平沙落雁 .....	( 56 )
(八)鸥鹭忘机 .....	( 68 )
(九)普庵咒 .....	( 75 )
(十)关山月 .....	( 92 )
(十一)长门怨 .....	( 94 )
八、练习方法 .....	( 102 )
附录	
一、本书所用减字谱索引 .....	( 103 )
二、古琴弦法表 .....	( 105 )
三、古琴上弦法 .....	( 106 )
四、弹琴录要 .....	( 113 )
五、新制古琴的选择 .....	( 119 )
六、琴桌略图 .....	( 123 )

## 一、古琴概述

古琴是我国古老的弹拨乐器,在古代只叫做琴,或美称为“玉琴”、“瑶琴”,有时也称做“七弦琴”,近代为区别于其他乐器,才习惯地叫做古琴。古琴有大量的音乐遗产和理论文献,还有几百年以至一千多年前的古代良琴保存到今天。

我国第一部诗歌总集《诗经》的《国风》中就提到:“窈窕淑女,琴瑟友之”。《诗经》是2500年前编辑成书的。古琴从生产到流行于人民之中并被写到诗里收入《诗经》,要经历一个较长时间的过程。另外,出现在三千年前的甲骨文“乐”字写成“𪛗”是木制其身以丝为弦的的乐器已经形成的证明,而且中国最早的弦乐器就是琴和瑟。琴历来比瑟重要,琴的出现也应比瑟早,至少是同一时期,所以,说古琴有三千年左右的历史是比较符合历史发展的实际的。

从现有材料看,开始古琴大约弦数不定。有五弦琴、七弦琴,还有九弦琴、一弦琴等。在湖北出土的战国前期的琴,是十弦。完善的琴应是在西汉以后发展形成的。根据现有文字材料来推断,至少在东汉蔡邕至晋朝嵇康之时,应是古琴乐器走向完善成熟的时期。

由于古琴整个琴身就是一个共鸣箱,面板就是指板,出音孔开在琴的背面,所以古琴的音色就非常独特。它含蓄、深沉而音韵悠长。古琴有七条弦,是等弦长、一弦多音的无品拨弦乐器,每弦有13个泛音,都很清晰纯美。因此常常用泛音演奏一个完整的乐段。每条弦上都有按在琴面上弹出音之外,还可以移动按弦的左手,改变高音,产生变化丰富的旋律,是它最大的特点。而在乐曲中散音(空弦音)、按音、走音(移动左手产生的音)、泛音的交织配合,更加丰富了古琴音乐的艺术性,加强加深了它的表现力。

古琴比钟、磬、笙等产生的晚,与瑟同时期。在两千多年前,人们对古琴表现力的激赏就已经超出于其他所有乐器,以至于尊崇到了神化的程度。例如先秦著作《韩非子》曾记述了春秋时期琴家师旷弹琴引来玄鹤合鸣舞蹈的事迹。历代都有以琴为中心的动人故事、传说十分丰富,也是其他乐器所没有的。

两三千年来,出现过许多伟大的琴家。春秋时期的孔子就是其中之一。他就经常弹琴,有时弹琴而歌。

伯牙和钟子期更是许多人所知晓的。伯牙弹琴子期知音的故事在《吕氏春秋》有明确的记录。通过这个记载可以看到最晚在秦代以前,古琴已可以用独奏的形式,用纯器乐的手段以即兴演奏的方式来表现人对客观世界的感受,沟通人的思想感情。这也是先秦音乐水平的一个反映。

汉代名琴家不少,而东汉的蔡邕尤为重要。他能作曲,作有《游春》等曲,称为蔡氏五弄,可惜已失传。所幸的是,他所撰《琴操》一书传到了今天。《琴操》记录了四十多首当时弹奏、吟唱的琴曲的曲名和内容。现在保存的一些古琴曲的根源可以在这里找到,实在是音乐史上的重要文献。

晋代的琴家嵇康更为突出。他在政治上有主见,鄙视腐败的司马氏政权。在文学上和

音乐上有创造,写作颇丰。在他被杀临刑时,还要来了古琴,最后一次弹奏《广陵散》,成为千古传诵不绝的逸闻奇事,也为我们考察《广陵散》提供了一种重要材料。嵇康所作的《琴赋》向我们展示了琴的艺术所达到的水平,所占的地位,所具有的技巧,所产生的影响,并且证明当时的琴已经有了标示泛音和音位的“徽”,是完善的琴了。这是现在所知西汉琴和唐代琴之间有关琴的具体情况的重要材料。

隋代丘明所传《幽兰》一曲是现存唯一的一件唐人手抄的文字谱。文字谱是用文字把演奏过程逐一记录下来的古琴专用谱,是世界最早的乐谱。此谱传到日本,被日本视为国宝,清代晚期才有复制本传回我国。唐代出现的“减字谱”是在文字谱的准备之下改进形成的,这种记录演奏指法的谱子是把演奏指法的名称、术语减化成笔画很少的类似符号而组合的字谱,一直沿用到今天。大量的数百年上千年的古琴曲正是用它记录流传下来的。唐代有不少造琴名家,如雷威、雷霄弟兄以及郭亮、张越等。从传到今天的唐琴看,工艺、造型、音响都令人叹服。这个时期能弹琴的诗人、文学家不少,职业性的琴家也不少。从不少著名诗人写下的许多描写古琴的诗也可以看出当时琴的水平是高的。然而很可惜的是当时的琴谱(即收录古琴曲谱的专书),竟然一种也没有留下来。其原因固然主要是因为还没有印刷书籍出现,但不可忽视的是官方的典礼雅乐排斥古琴,使它未得到很好的发展。再则残唐五代社会动乱,文化被破坏,书籍散失严重。所幸在史料方面尚有宋人记下的宝贵的文字。例如记下了薛易简这位盛唐时期的琴家,并说他曾在宫中供职。僧人颖师更是一位高手,李贺曾有诗赠他。尤其是韩愈的诗,写出颖师所奏的琴曲的深度和难度,反映了颖师高度的艺术造诣。

南宋的不朽琴家郭楚望是非常值得我们重视。他一方面有高超的琴艺,培养了造诣甚高的弟子;一方面能创作,并有寄托爱国思想的作品《潇湘水云》传世。再有文学家姜白石,特意创作的琴歌《古怨》,传到今天。这是一首个性鲜明、音乐优美的声乐作品。由于有姜白石自己谱写的古琴指法,可以说比他另外的那些“俗字谱”记下来的创作,对其原貌的探求要容易些,所以也很可贵。

元代耶律楚材是一个极爱古琴的人。他遇见了一位琴艺很高的琴家:姓苗,号栖霞老人。栖霞老人对《广陵散》的演奏使耶律楚材叹服。

明代古琴有很大发展。朱权虽是一个藩王(朱元璋第十七子),却对古琴的发展做出了不朽的贡献。他主持编辑了《神奇秘谱》(1425年刊行),为我们保存了音乐史中的至宝。这是现存最早的一部琴谱。它所收的四十多首器乐化琴曲,多是唐宋以前的珍品。就其历史价值来说,是有特殊意义的,因为现在世界上,这些是最古的器乐曲了。声乐派(琴歌派)的代表杨抡所著《伯牙心法》(1609年前刊印)收了大量的琴歌。琴歌派一直与器乐派琴曲并存,并且有许多珍品。

清代琴艺由兴盛走向衰落。《大还阁琴谱》、《五知斋琴谱》中许多明以前的琴曲有了极大的发展,成为更深刻细致的作品了。但到了晚清,则弹琴人减少,演奏曲目范围日窄,演奏水平高的人日少。

近代四川张孔山一系,对《流水》作了较大发展。湖南杨时百编辑了巨篇《琴学丛书》,这是一部有系统的综合性琴书,并且对《幽兰》、《广陵散》做了突出的研究。

现代琴家中查阜西先生在理论研究和文献整理有突出的贡献,管平湖先生和吴景略先生在演奏方面有突出贡献。在今天,古琴音乐艺术虽然仍处在冷门的位置,但也已经为国内国外许多音乐家和学者所敬重。而且在国内国际有大量的演出活动以及多种出版



物。全国各地有不少人在造琴,有的音质已经超过古代传下来的良琴。

流传到今天的古琴文献中,有一百四十多种琴谱,共收不同传曲传谱上千首。其中有结构宏大的大曲《广陵散》、《胡笳十八拍》等,有精致的小曲《酒狂》、《关山月》等,还有感情浓郁的琴歌《古怨》、《苏武思君》、《阳关三叠》等。现在琴人能演奏的大约只有百曲左右,虽然不足全部的十分之一,但比起其他民族乐器的传统曲目来,仍是一大笔宝贵财富。

在古琴音乐中,保存和发展了中华民族黄河长江流域固有文化的宝贵传统。隋唐时期,虽遭外来音乐的强烈冲击,华夏民族自己固有的音乐艺术却在古琴上顽强地延续下来了。这一点值得我们格外重视。《旧唐书·乐志》讲:自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐。其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声及清调瑟调、蔡邕杂弄。非朝廷郊庙所用,故不载。”如果说《幽兰》有许多特殊的音调也许有隋唐时代西域音乐的影子,而《广陵散》应是“楚汉旧声”未受外来音乐干扰的实例。

在古琴文献中除乐曲而外还有可贵的历史资料 and 理论遗产。蔡邕《琴操》所记述的琴曲可以反映当时的艺术思想深度和理论深度。例如《琴操》记述的伯牙的老师成连先生,把伯牙一个人放在海岛上,让他领略海涛、山林之态,为他海上“移情”的事迹,表明了最晚在汉末已经认识到音乐的思想、生活、技巧三方面的表里关系。成连有意陶冶伯牙的精神和情操,而伯牙在此中又产生灵感,创作了《水仙操》,是一件很发人深思的事情。

唐人薛易简(725—800)在《琴诀》中说古琴音乐“可以观风教,可以摄心魂,可以辨喜怒,可以悦情思,可以静神虑,可以壮胆勇,可以绝尘俗,可以格鬼神。”说明古琴艺术在当时已经达到的艺术高度,又说明了对古琴音乐的社会功能已经有了深刻的认识。宋人朱长文撰辑的《琴史》记录了他以前的众多琴家的历史材料。其中至少隋、唐、宋三个时代的材料是可信的,可以从中看到当时作为艺术的古琴音乐在社会生活中的体现,是很可贵的古琴文献。

元以后《琴声十六法》中所提出的:“轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡、中、和、疾、徐。”反映当时古琴艺术的美学思想,以及演奏技巧、艺术表现等方面的理论水平。“轻、松、脆、滑”是属于演奏美学方面的,是对音色的美好,旋律的流畅的追求。“高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡”是属于艺术表现方面的,是对风格、意境、韵味、气质几方面提出的概念。“中、和、疾、徐”则是属于演奏技巧的几个基本方面了。明末清初的徐青山又进而提出《二十四琴况》,共24条。更细致地说明了古琴演奏艺术的诸方面要求(但因为过细,以至有些琐碎):“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。”

现存的上千首琴曲的内容是丰富多彩的,其中大约主要有下面五种类型:

1.表现中华民族气节和人民正义斗争的。

例如《神奇秘谱》中的《广陵散》,是东汉时期或以前古曲,表现了战国时期韩国铸剑工匠为韩王铸剑,到期未成,被韩王杀害。工匠的儿子聂政长大立志报仇,经过顽强的努力,终于机智地刺死韩王并自杀身死,音乐甚为激昂慷慨。

《苏武思君》应是明代以前的作品,这是一首琴歌,音乐深刻感人,歌词热切有力。经作曲家李焕之先生根据查阜西先生的演奏及吟唱谱将它改为大合唱,在国外演出又获得了国际赞誉。

2.表现劳动人民的生活、思想的。

《欸乃》这是明代谱本,也应是明代以前的作品。表现船夫拉纤的劳动生活。有拉船的劳动号子音调多次变化出现,并一次比一次激动。整个音乐忧郁而又不平,是很有形象很有深度的重要琴曲,在古曲中,这样直接、具体地表现劳动的作品是罕见的。

《渔歌》表现渔夫在大自然中自食其力,勤劳乐观豪迈的情感。音乐中有很显然类似歌唱的音调。这一曲虽然在描写渔夫,却是寄托了作者不满现实、向往遁迹山水生活的心情。《雉朝飞》是写一个70岁的牧人,早晨在田野中看见雉鸟成双而飞,感叹自己已是暮年,却尚未有妻。反映了古代贫苦的劳动人民的生活遭遇。这在很古的时候是一首琴歌,在清代谱本中已经有了器乐曲的《雉朝飞》。

3.表现社会上不同人的遭遇所产生的复杂感情。

《胡笳十八拍》是一首较大型的琴曲,见于《五知斋琴谱》表现了蔡文姬的苦难:幸存、别子、还乡的悲欢交织的矛盾心情,音乐深刻而细致。

《秋塞吟》表现王昭君别离故国远嫁异族的悲凉情感,音乐委婉细腻很有特色。

《阳关三叠》是在唐代诗人王维《送元二使安西》一诗的基础上发展成一首琴歌的。20世纪50年代曾被改成合唱,又被改编为二胡、管子独奏曲,影响甚广。

《忆故人》是晚清出现的琴曲,表现山中月下,徘徊叹息思念友人。音乐结构完整,逻辑性强,婉转曲折,非常感人。

4.表现具有哲理性的思想感情活动的。

《墨子悲丝》。墨子看到洁白的丝被染成不同的颜色,从而感叹人类也是在社会上由纯洁而变得形形色色,产生悲思,这首琴曲含蓄而有深度,令人信服地表达了这种内心活动。

《鸥鹭忘机》根据的是一则古代寓言:有一个老人常在海边闲游。日久,海鸥与他接近,相互友好。后来他的妻子知道了,要他捉一两只回来。他第二天再去,海鸥再也不理睬他了。乐曲表现的是一种在忘却人们害人的动机时,海鸥悠然无虑、自由飞翔的情绪,同时隐约有惆怅之感,好像孕育着可悲的结局。

5.表现大自然的景物并抒发人的内心感情。

《流水》一曲描绘了水流自山泉小溪至长江大海的种种形态,并表达了人对这壮丽的大自然的赞叹。

《平沙落雁》是通过对气爽天高、水远沙明,雁阵的飞翔、鸣叫、盘旋、降落、起飞的种种描写,造成一种雅致清秀的图画。使人产生安宁闲适之感。

古琴的音乐发展手法和曲式结构是按照乐曲的内容和思想感情的发展逻辑而决定的。由于内容的不同,古琴曲的曲式是多种多样极不相同的。这固然是因为前人没有进行总结。没有根据总结出来的曲式再去创作。但主要还是因为内容的需要决定了所形成的曲式结构。正如小说有风格、笔调的相同,而缺少结构相同。比如《流水》,是在描写山泉汇成江海的过程中完成乐曲的发展。几次出现的歌唱性旋律,起到对比、联结、承启等作用,并用以表现人的感受:“智者乐水”。乐曲各部分的关系截然不同于欧洲音乐作品根据通行的曲式所建立的各部关系。《潇湘水云》是由云水苍茫的环境中引出人们对危亡的深忧,又逐步发展到爱国精神的激昂之情。在结尾情绪转为惆怅并在云水迷濛中结束的部分也并不是开始部分的再现,不论是音乐材料和形象,都不是前面那一部分的再现。它不是先呈示再展开,然后再现。而几乎是一开始就在展开,直到乐曲结束。这是它自己的内容所需。

在艺术表现上,古琴曲常有重要的旋律两次或两次以上的出现,但却不是再现,更不

是A、B、A三段体的再现。而是发展关系、是音乐内容的推进。同时,多次出现的旋律也并不就是一般意义上的“主题”。例如《潇湘水云》的两次“水云声”,是两次把乐曲引向高潮,并不是要强调它而给以再现。两次“水云声”所引出的部分才是重要的,被强调发挥的。《梅花三弄》的两个主要旋律各自出现三次,是音乐的发展。并不是“再现”的效果,也不是“回旋”的作用。因为这三次出现的中间的音乐既不是对比用的插部作用,也不是新的音乐材料的展开,又不是为前后音乐做一个联系。而是与三次出现的主要音调同样重要的一个发展环节。第一个主要音调出现三次以后,才出现第二个主要音调。各主要音调之间的音乐有一部分也有主题性质,另外几部分也不是插部性质。这样就构成了这一曲的独自的结构。《忆故人》有一个很形象的音调,多次出现,印象深,有独立性,但结构很小,音型单纯,与前后音乐界限分明,所以并不是主题。它在此曲中很重要,它是对于可称为主题的部分起到画龙点睛的作用。

古琴音乐的发展手法也很丰富,并且有它独特之处。例如它的扩充、模进、变奏等关系,是由思想感情支配产生出来的。所以其结果是前后连成一体,贯成一气,给人以一气呵成自然推进之感。而无雕琢痕迹。

古琴曲的一些过渡段落、连接部分不只是为了过渡和连接,而是有它重要的推动乐曲发展的作用,有它独立的生动形象。如《潇湘水云》的“水云声”,《梅花三弄》的三次泛音乐段之间,“第二主题”之外的音乐,《忆故人》中多次出现的“放合”音型等等。

强弱是音乐的重要因素。而古琴音乐除强弱之外还有虚实。这就比只有强弱的表现更细致、更鲜明。大约也正因为虚实的应用,使古琴曲方整的乐句和规矩的节拍成为次要的形式。而变化拍子的普遍和自然地配合内容、感情需要,成为主要的形式,是古琴音乐的传统。古琴曲的节拍是非常自由的,变化的,极少有一种节拍持续到底的特性。和文学中的楚辞、古风、宋词的音节多变非常一致。

滑音在古琴艺术表现上是一个极为重要也极有特点的表现方法。它常常不是一般的装饰,不是一种过渡,不是一个经过音。而是强调地表现音乐内容、思想感情,以及风格、气质的重要方式。它的表现使音乐如同歌唱,如同倾述,有浓厚的语气感。这也是古琴音乐表现上极为普遍和突出的。称为“绰”(上滑)“注”(下滑)的变化运用在音乐的强弱快慢之外,更有方圆、刚柔、虚实、浓淡,乃是古琴神采的更为重要的构成因素。

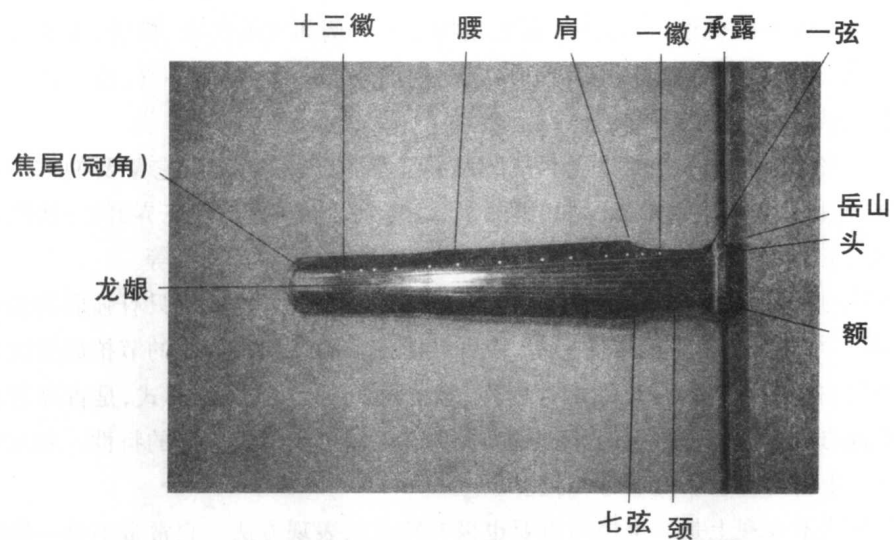
琴歌在春秋以至汉代曾是古琴艺术的重要形式。其后器乐独奏成为主要形式。明代有很大一批琴人是每弹必唱、以声乐琴曲为崇尚的琴歌派。似乎琴歌派到了明代是一个最盛时期,明代这一派的琴谱之多和影响之广都表明了这一点。在全部古琴音乐遗产中,琴歌的数量大约占了近一半,是应当被充分重视的。

琴歌是为专门用琴伴奏而写的声乐曲。其历史可追溯到春秋时期的歌诗。琴歌的艺术形式和风格与戏曲、民歌、说唱,有鲜明的不同点,完全是一种独特的艺术形式。琴歌中有不少作品甚为完整、深刻、富于感染力。如宋代的《古怨》、元代的《黄莺吟》、明代的《苏武思君》、《渔樵问答》、清代的《阳关三叠》等。有的还由琴歌发展为器乐曲,如《胡笳十八拍》、《渔樵问答》等。而其中不少又成为现代一些歌唱家的音乐会独唱曲目。从前面讲的古琴历史的各个方面,不难看出这是人类文明中的瑰宝,而且是世界古代文明中唯一存活,发展至今的艺术,在被忽视了许多年之后,在2003年11月7日被联合国教科文组织宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”今天又充满生命力地呈现在人们面前,必将为人类文明的进步提供更有价值的营养。

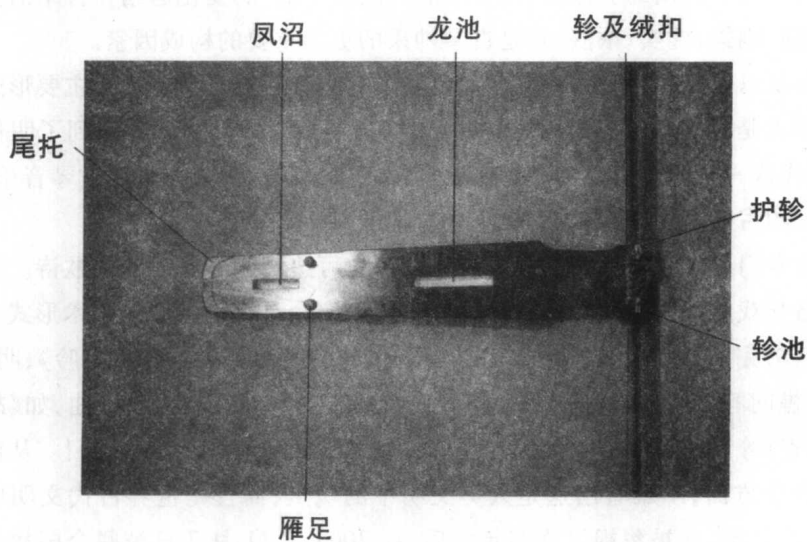
## 二、古琴基础知识

### (一) 古琴的结构

#### 1. 正面



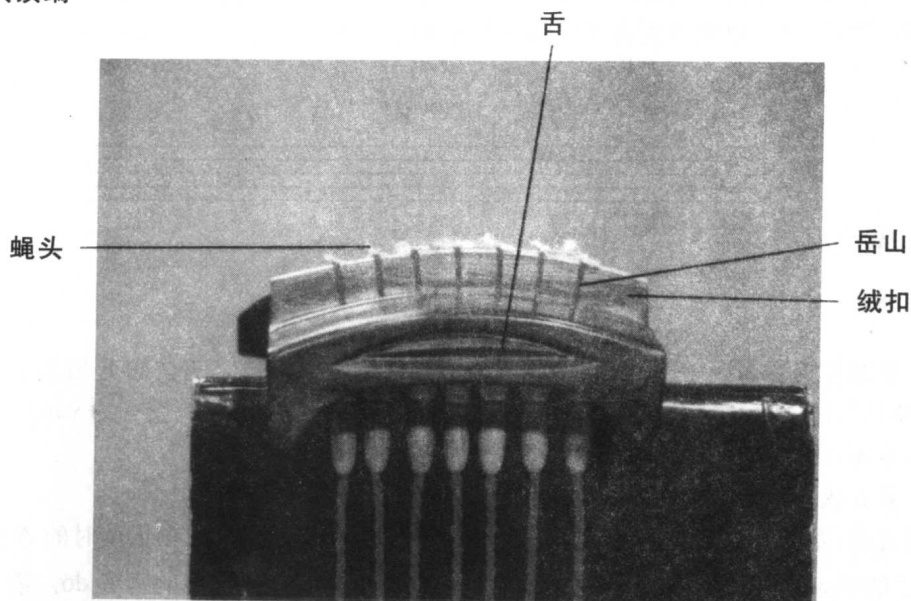
#### 2. 背面



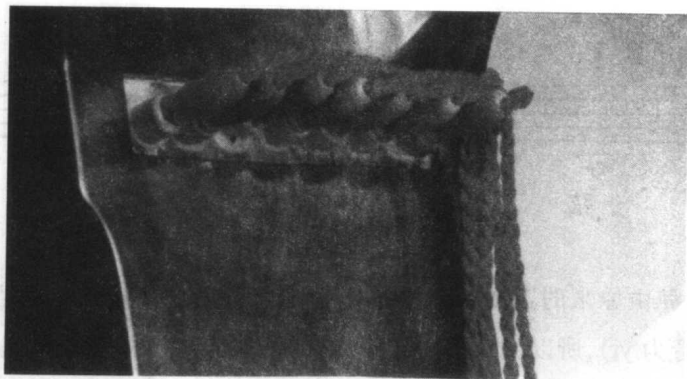
说明:①轸池是凹下1—2mm的槽,是七个琴轸所置的地方。

②与龙池和凤沼部位相对的琴面内侧,有与池、沼大小相近的凸起部分,叫纳音。

## 3. 琴头顶端



## 4. 轸、绒扣、轸池



## (二) 古琴的定弦、音位及记谱法

## 1. 古琴的定弦

## ① 正调定弦

古琴的定弦,在七条弦之间,以五声音阶关系为主。最多使用的是以第三弦为宫音(相当于 do),由第一弦到第七弦依次为徵、羽、宫、商、角、徵、羽,相当于 sol、la、do、re、mi、sol、la。通常叫做正调。

传统的古琴,并不强调,甚至并不要求它的定弦有绝对音高,只要求七条弦之间的音高关系的确定。因为古代文人弹琴基本是个人的,独奏的艺术形式。同时古代琴的长短、弦的粗细规格也是自由而多种多样的,所以琴弦的音的高低也就是自由的了。在近代大约 20 世纪的 30 年代以后,尤其到了 50 年代以后,随着古琴艺术活动的社会化程度、专业化程度的增加,随之古琴常要与其他乐器合作演奏,则产生了明确而固定的音高的需要。在这种情形之下,在常见的古琴有效弦长为 100cm—113cm 时,在今天通常使用的新制琴弦的粗细、张力承受幅度条件下,在与其他乐器相配合,而且在调弦转调后也能比较

便于和其他乐器相配合的条件下,把第五弦定为A。这样,“正调”七条弦的音高是C D F G A c d。因此,也可以说今天古琴正调定弦法相当于F调弦法。它的实际音高如下:



按中国传统音名,一弦的C大约相当于十二律中的“黄钟”。三弦的F相当于十二律中的“仲吕”,所以这一定弦法传统上又叫“仲吕调”或“仲吕均”(“均”读音为yun)。

古琴还有两种定弦法比较多用,一种是紧五弦,一种是慢三弦。

### ②紧五弦

紧五弦,是在正调定弦的基础上,把第五弦提高半音,五弦由原在正调时的A变成了 $\flat$ B,紧了第五弦,由原来在正调中的角音mi,变成了新的定弦法中的宫音do。紧了五弦之后,由一弦到七弦的音之间的关系变成了re mi sol la do re mi,这一定弦的结果,由F调变成了 $\flat$ B调:



紧了的第五弦由原来的正调的A变成了作为宫音的 $\flat$ B。变成了相当于十二律中的“无射”(“射”读音为yi),所以,这一紧五弦的调也叫“无射调”或“无射均”。

在正调弦法中,三弦十徽上的泛音比五弦九徽上的泛音高半音。所以,以三弦十徽泛音为标准,将五弦提高,使五弦九徽上的泛音和它相同即可。

### ③慢三弦

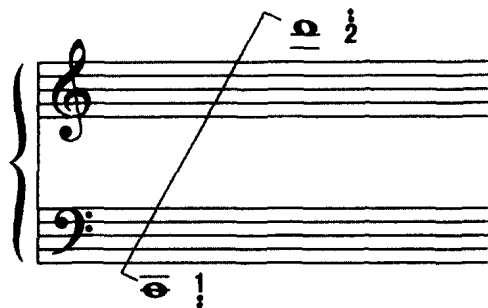
慢三弦,是在正调弦法的基础上,将第三弦降低半音,由原在正调的F变成了E。慢了的第三弦由原来正调中的宫音do,变成了新的定弦法中的角音mi。慢了三弦之后,由一弦到七弦的音之间的关系成了do re mi sol la do re,这一定弦结果,由F调变成了C调。



慢三弦之后,原正调第一弦作为“徵音”sol的C,变成了新弦法的宫音do。C大约相当于十二律中的黄钟。所以这一定弦法传统上又叫“黄钟调”或“黄钟均”。

已知正调弦法中三弦十徽的泛音比五弦九徽的泛音高半音。所以慢三弦时将三弦十徽的泛音降到与五弦九徽的泛音相同音高即可。

古琴的音域很宽,共有四个八度多:



## 2. 古琴的音位

古琴是五声音阶定弦为主的乐器,它的七条弦又是长度相同,因此,几乎任何一个在古琴音域之内的音都可以在每一条弦上弹出来。这一个特点使古琴的音乐艺术变化非常丰富,表现力非常强,同时也相应地要求必须明确琴曲中每一个音所取的位置。

古琴琴面的外侧,紧靠着一弦,由琴头至琴尾有叫作“徽”的十三个圆点。这是古琴音位的基本标志。每条弦上正对徽的位置都是一个泛音的发音点。这“徽”的位置也是把琴弦按到琴面取音的基本音位。在两徽之间,又分为十等分,叫作“分”。这“分”是不标记在琴面上的,只是在心中给的一个基本划分。不管两徽之间距离大小的不同,都看成十分,由高音到低音排为一分到九分,有些音就在某分上。比如“六徽二分”,“七徽六分”,“十徽八分”等等。这徽、分在古琴的指法谱上都必须明白地记写出来。

由于徽的大小有差别,琴弦的松紧不同,琴弦与琴面的距离,琴与琴不同,各弦之间也可能不同,从而使琴弦被按到琴面时,在实际的音高上与琴谱上所标示的“徽”、“分”,有时会有明显的偏差,这是常见的现象,这就要求弹琴的人靠平时的音乐知识和听音的能力,从音的实际要求来掌握实际音位。另外,曲子中常会交错用到按音空弦音或泛音,可以用这空弦音或泛音作为按音的音高参照。

## 3. 古琴的记谱法

古琴的记谱法产生的很早,最晚到隋代已经有了适用而且完备的早期记谱法,就是我们现在习惯的称之为“文字谱”。这是一种用指法名称和演奏术语将乐曲的演奏过程记写下来的文章似的记谱法。它包括了右手用哪一个手指做怎样的弹拨动作,弹哪一条弦。左手用哪一个手指按在哪一条弦的哪一个位置,做怎样的按弦或是触泛音点的动作以及发出声音后,左手如何左右移动等,做旋律性或表情性的动作。到了唐代,出现了将指法名称、演奏术语的文字笔画,减少为略似符号的形状,加以有规则的组合,组织,而记录演奏过程,被习惯的叫做“减字谱”。在流传使用过程中不断完善,变得更为简捷明确,一直沿用到今天。对于没有学过弹古琴的人来看,这似乎是一种繁难的负担,但对于循序渐进的学会弹琴的人来说,它是一种方便而有效的必备。离开它,就很难将古琴曲的音乐表现,艺术特征明白的记录下来并视读演奏出来。尤其在近几十年来与五线谱或简谱相配合,更为精细而实用。

### (三) 弹琴姿势



古琴演奏和所有乐器演奏的原则相同,就是所取的姿势都应该是在最方便、自然,有利于两手和手指轻松、灵活进行演奏的状态之中。

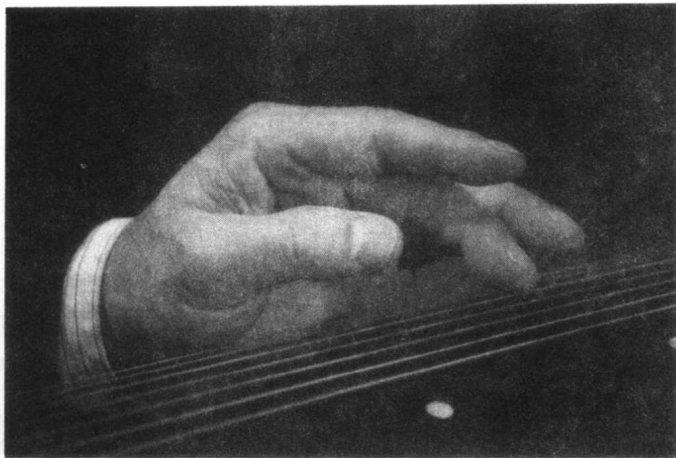
弹琴时人应坐在琴桌前,使自己身体的中心正对琴的第四、五徽之间。古书上讲人中心对准第五徽。但很多琴曲用到第一徽,所以还是以对准四五徽之间更方便高音区的演奏。

在弹琴之时,人要坐正坐直,并全身放松。如果用到琴尾音位,人可能会临时略倾斜向左,伸臂到十徽以下,但用过仍需回到坐正坐直状态。

因为每个人的手臂长短不同,身高不同,所以坐的位置与琴的距离当然也不相同,可根据自己的情况来决定。坐在琴前时双手自然放在琴面上,以两手中指指尖正好放在第一弦上。这时两个大臂呈垂直状态为宜。座位的高低及琴桌的高低也很重要。如果两手扶在琴上,小臂呈自然持平状态为宜。在没有高度适合的琴桌情况下,则应该用硬物将座位垫高,使得便于演奏。

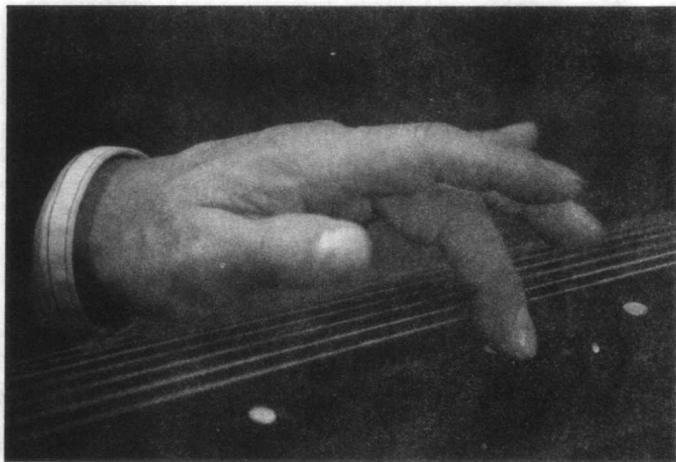
弹琴时,如果左手没有任何演奏动作,可以用左手手掌接腕子的地方放在琴面靠在人身的一侧,同时五个指头自然伸开(不必伸直)。稍微离开琴弦即可,不须抬得太高。[见图一]





图一

古代曾要求不用左手时,以左手中指支撑在十徽上。这种姿势很好看,但初学者会感到左手不易放松。[见图二]



图二

坐在琴的前面要坐正坐直,即古人说的要正襟危坐。与此同时要注意到两腿放松,两脚自然平放,略微分开,或略做一前一后的错开。

在演奏过程中,除初学练习弹散音(即空弦音)时,头略向右转,注视右手拨奏方法正确与否,所弹的弦是否有误,当右手方法已能正确掌握,正确运用之后,就不要再看右手,而是应该注视左手。但也不要过多的扭向左面,以自然从容为准。

琴放在琴桌上不要太靠桌的内侧边沿,应留出 1cm。在琴的颈下与桌边之间及在雁足之下,应垫上较薄的柔软的泡沫塑料条(约 15cm×2cm),以防弹奏时琴身滑动。