动作法

动作法的研究对象

中国琵琶演奏的双手系统的基本动作，有着繁杂的动作形式，并不断衍生出新的表现方式。在技术的层面上，其千变万化的动态形式及其组合，都是按照一定的规律和法则进行的。从动作法和训练法的角度来分析，在基本动作的范围内，每一个独立的动作，都是采用一定的技术方式完成的。每一种组合形式，以及不同外显形态的动作之间必然存在着一定的作用关系，这些动作的技术方式与作用的关系合理与否，决定了演奏者的技术结构是否合理，是否具有整体的优势。

经过系统的训练，在运动心理的作用下，动作中所获得的感觉信息被抽象成可支配的演奏信号。动作与动作之间形成了特定的动态作用关系，在演奏中生成了不同的运动觉。这些通过运动觉体验的演奏信号，最本质地揭示了演奏动作之间的关系。它们的结构如同一个互相支撑的框架，与心理活动密切相关的全部技术技巧，都在这个运动觉的框架中运作。因此，为了在不同的动作之间建立起合理的动作关系，促使各部位功能协调配合，产生良性循环，必然要对所有的技术动作进行合理分类。这样才能为动作法和训练法提供理论依据，并从根本上为演奏者技术结构的建立和专业化知觉水平的不断提高奠定基础。

琵琶的演奏动作分为基本技术和表现性技巧两大类。两者互相关联，基本动作是表现性技巧的技术基础和依托，表现性技巧是基本动作在音乐中所自然展示的形态。它们之间是基础与变化的关系，是音与乐的相依相生关系。这两者的和谐状态、综合水平、作用关系等，是演奏者诠释音乐能力的标志，是个体对器乐化表现手段驾驭能力的表现，是其专业化知觉水平所达到的层次和高度的象征。如同树根与树冠、河床与流水一样，无法分割。基本动作的水平和质量决定了表现性技巧的表现空间及变化容量，表现性技巧则赋予基本动作以器乐文化和器乐艺术所特有的活力与生机。

第一篇　基本动作与基本技术

基本动作与基本技术的关系

基本动作是指演奏的外显形态，包括具体的指法标识与可视动态两个层面的含义。

基本动作是对双手技术系统的整体结构有决定性影响的动作。它们的重要性如同建筑物的承重框架，对工程结构的整体水平、质量和稳定性有着最主要的作用。

基本技术是指实施动作的基本方式。对具体的动作而言，由于完成动作的必要条件存在差异，技术方式也必然不同。

基本技术建立在三个基点上，即：力形式、完成动作所需要的能量、能量的释放方式。作为技术结构的构建方式，基本技术在上述三个方面以重要的运动觉体验，以及在演奏信号中的决定性作用，最大限度地影响着演奏者的整体技术状态与水平。基本动作及其技术方式不是概念模糊的、无规律的、无原则的、各自为阵的行为，不是对传统的演奏技法以及前辈演奏家们技术经验的简单承袭，而是在尊重和潜心研习的前提下，合理地利用当代其他学科在理论和研究方法方面的成果，以理性和实事求是的精神，对技术方法进行实践认证和真理性的探讨。由于技术问题所涉及到的传派形成、美学风格和一系列非技术本体问题，必须对基本技术动作的有关规则进行相对的界定，才能使动作法和训练法在相对客观的标准中得到应有的评价，使传统的理论及经验得到认真有效的学习和利用。

双手系统的基本动作和基本技术主要是以动作的常态为研究对象的。动作在常态中所具有的稳定性，使得感觉的信号相对简单，易于加工、记忆和提取。演奏者在基本技术的形成中所获得的理性概念、感觉信息、动作能力、知觉体验、综合记忆等，会对其演奏艺术活动产生恒久的支撑作用。因此，基本动作和基本技术的系统性和结构化所生成的动作关系，将随着演奏者专业化知觉水平的提高，并在不断深化的复杂化的过程中，充

分显示出其综合优势。

基本动作及其技术方式具有两种特征，即：功能的概括性和感觉信号的恒定性。它包孕了双手系统所有的变化形式，并以整体的、系统的、结构的运动觉优势，把所有的衍生动作及其组合变化进行合理的排列组合。其和谐有序的关系状态，是由演奏者个人独特的动态知觉对动作感觉信号的控制和识别能力维系的。

第一章　基本动作的分类与构成

基本动作是指演奏所必须掌握的常用技术词汇，由元动作和不同的衍生动作构成。

元动作是所有衍生动作的母体，作为相对独立的动作元素，它们具有简单性、基本性、可衍生性三个重要的特征。不同的元动作之间，以及由不同的元动作所衍生的动作之间，是横列关系。

衍生动作由元动作发展而来，与元动作之间是续贯的关系。由同一元动作所衍生的动作，其感觉信息中始终带有与母体动作相同的技术家族密码。

双手系统的元动作分别衍生出丰富的变化形式。在动作法所研究的动作与动作关系中，它们是技术结构的主体。对于功能训练、变化能力、动作水平的复杂化和深化、专业化知觉水平的提高等，都有着特殊的、无法替代的作用。

在元动作基础上形成的衍生动作体系，如同一个立体的、动态的网络结构，经过合理的组织，所有的动作之间形成了不同程度、不同形式的有效作用关系。同样，左手和右手两个系统之间的感觉信息和信号也存在着互相反馈、互相作用的关系。从这个意义上来说，所有器乐演奏都遵循着同样的基本技术原则，即 在运动觉体验中，动作之间的相互影响是一种客观存在。每一个动作、每一个技术都不是孤立的。

元动作及其动作关系图例

图例一：左手技术系统动作关系 （图见 p387）

图例二：右手技术系统动作关系（图见 p388）

从上述表格可以看出：

1· 左手系统独立动作是由两大类别衍生的，即：基本发音动作和变化发音动作。同时，基本发音动作又是变化发音动作的技术基础，它们是左手系统的元动作。

2· 右手系统独立动作是由元动作衍生的，即：屈伸类动作和旋转类动作，以及在这两类功能的基础上构成的复合类动作。

从动作法的角度分析，所有的动作形式，无论其外显动态如何复杂，在中国琵琶演奏技术的坐标图上都有其简明的、相对稳定的位置。所有新的动作及组合形式，都是在已有演奏技法的基础上逐渐发展起来的，它们之间有着相同的技术基因和技术语言关系。生成于这种动作形态中的技术关系，在运动觉中的反应是结构性的。

双手系统的独立动作在运动觉的基础上建立起动态的作用关系，并且按照一定的技术规律产生联结，在一定的条件下形成相对稳定的技术结构。

在这样的技术结构中，所有技术动作的感觉记忆都是相对独立的。动作与动作之间是按照一定的规律发生关系，按照一定的方式相互作用的。在运动觉中的体验中，这些规律及作用方式主要表现为：

1· 元动作对衍生动作的迁移性影响。

2· 同类动作之间的功能性影响。

3· 非同类动作之间的经验性影响。

4· 双手动作之间的对应性影响。

5· 前动作对后动作的随机性影响。

第二章　双手技术系统的基本动作

中国琵琶演奏艺术在漫长的历史进程中，经过了数次重要的里程碑

式的发展时期。比如改横抱为直立、弃拨用指、传派形成、采用十二平均律、新的弦质、演奏技法的扩充等等。深厚沉实的社会生活和人文心理的积淀，使其作为文化的载体，以弹拨乐赏心悦目的表现形式，展示着中国音乐浩瀚的风范和悠远的意韵。

在器乐演奏艺术领域，中国琵琶演奏技法的丰富繁杂和形式多变，毋庸置疑是特殊的和显而易见的。同比条件下，其技术训练的周期长、反复多、难度大。因此，对这些外观形态不同的动作进行合理的分类，对于琵琶演奏技术和演奏艺术，都有着非常重要的意义。

动作分类的基本原则：

1·同类动作必须具有相同的决定动作性质的特征，能够在动作训练中自然发生正迁移。

2·同类动作在运动觉方面有相同的体验。

3·同类动作在主要技术条件和技术方式方面具有相同的要求。在参加动作的动态部位功能、指甲锋面、动作径迹以及自然音响等方面具有相同的基本特征。

4·同类动作在感觉信息的加工过程中具有相同的分类、编码和记忆方式以及相同的运动觉反应结果。

5·同类动作之间在演奏及训练中具有明显的互补关系和互相支撑关系。同类动作中某一动作的感觉信号强化或水平提高，会直接影响其他的同类动作。

第一节　右手系统动作的部位功能与音形态

在演奏活动中，右手系统的部位功能包含着以下概念：

1·臂部至手指各部位在技术结构中所能够承担的主要作用。

2·各部位在动作进行中所承担的具体的功能分工。

3·右手系统动作的动态功能形式分类。

4·某一个部位在动作进行中的功能状态。

参加动作的各部位功能简述

一·手指

独立灵动的指关节屈伸功能、与其他部位同步动作的稳定性、反应臂重条件变化的能力。

手指是演奏者与琴体相互作用关系中最敏感、最复杂的部位，动作在运行中所产生的能量，以各种不同的力的形式，基本上都是通过手指，最终在弦上转换为音响的。它把动作在能量转换过程中所获得的运动觉直接反馈给大脑,对于动作记忆、动作编码、动作加工和动作提取,都有决定性的影响。

二·腕部

稳定的支撑功能、调节指甲锋面变化、触弦角度变化的定位变化的功能、独立的屈伸功能(罕)。

腕部在相当大的程度上影响着右手能量转换的结果，具有极其重要的支撑作用。它是连接手部与臂部的最重要部位，能够决定动作的速度、幅度、方向和径迹，能够决定屈伸、旋转、复合三种功能的质量与水平。

三·小臂与肘部

具备旋转（内旋、外旋）和屈伸两种功能，能够改变动作幅度、动作方向与音强，具有特殊的复合功能优势。

肘部关节的动作主要通过小臂的动态体现，小臂动作所输出的能量，直接影响着右手的三种功能。对动作的连接与转换、动作的速度与耐力能够产生直接影响。它决定了动作的后部框架,同时能够对臂重及其变化进行恰当合理的调节。肘部具有协调右手各部位的动作配合、构成并稳定各种动作框架的功能。它的稳定性和灵活性对动态功能部位能够形成有效和有力的支持，是组织动作的关键部位。

四·大臂与肩部

具有稳定的支撑功能、定位功能、屈伸功能、变化动作方向的功能。

大臂在演奏中主要是与其他部位相配合，构成合理的动作框架，

为前端动态部位提供稳定的支撑。在弦序变化时，对动作定位的准确性及其整体框架的稳定性十分重要。肩部具有重要的稳定性能，可以在相当大的程度上影响技术的成熟，影响右手技术结构的形成，影响能量转换的质量。并且，对演奏者的艺术风格、修养、分寸感也有着深刻的影响。

动作进行中的部位功能分工

在演奏进行中，右手系统的各动作部位，其外显形态表现为两种具体的参与方式。换言之，任何形式的动作都是在这样的分工条件下进行的：

· 动态动作方式

二 · 静态动作方式

上述两种功能在动作进行中必须互相配合。动态的参与方式决定了动作的性质，是一种积极的运动觉体验。静态的参与方式决定了动态部位的功能水平，是一种稳定支撑的运动觉体验。

功能分工的部位对右手系统的动作性质具有决定性影响。这里所言的动态部位不包括动作外显的随动部位。常态条件下，动态与静态的分界都与关节部位相关，确切地说，与动态部位最靠后部的关节相关。但是，小臂旋转动作的外显动态可以分为旋前与旋后，即：采用旋前完成的动作，其动态与静态的分界不在关节部位。

不同的动作分工方式，对右手系统技术的影响主要有：

1 · 对自然音响的影响，即对自然音量、音色、音质的影响。

2 · 对音点密度的影响。

3 · 对动作稳定性的影响。

4 · 对动作交接方式的影响。

5 · 对动作耐力的影响。

动态部伍的动能分类

以完成动作的技术方式为参照，右手系统的全部基本动作分属为三类功能：

一旋转功能（旋前与旋后、内旋与外旋）

主要特征：旋转功能是通过小臂的动态体现的。小臂至手指前端必须作为一个整体,以旋转的方式同步动作。根据动作条件和动作方式的不同,旋转动作可以分为旋前和旋后,其径迹是一个有幅度制约的弧线。肘部、大臂和肩部应稳定支撑。弦上动作及变化形式均由旋转功能完成。

典型动作:旋转类弹、挑(中、慢速)、臂摇类、滚奏类(臂功能)。

二、屈伸功能

主要特征：屈伸功能主要是通过手指、手臂的动态体现的。大臂的屈伸动作相对较少。腕部的屈伸动作通常作为一种具有特殊功能的表现性技巧使用。在常态基本动作中,屈伸动作主要由手指和小臂完成。手指的屈伸动作主要是基关节和中关节的功能（拇指的屈伸动作包括末关节），动作方向外显为向前。小臂的屈伸动作是肘部关节的功能,动作方向外显为斜向上下。大臂的屈伸动作需要与小臂配合完成，动作方向由小臂决定。屈伸功能的典型动作主要有：

手指屈伸：弹挑类（手指功能）、轮指类、指摇类、快速线性摭分、由指摇所衍生的勾搭等。

臂部屈伸：单方向进行的弹、挑、扫、临、拂、挂等。

三、复合功能

主要特征：复合功能主要是通过手指与臂部（主要是小臂）的动态体现的。动作同时由旋转和屈伸两种功能完成,力的形式较为复杂,弦上动作及其变化形式均由两种功能完成。相同的指法如果具有多种技术方式,在使用中多采用复合功能完成,比如弹挑和滚奏。复合功能的动作方向，通常都表现为斜度不同的上下。

典型动作:弹、挑、滚奏(复合功能)、扫轮挑弹、剔挑弹挑、由臂摇衍生的凤点头等等。旋转和屈伸两种功能复合,同时用于连续进行的组合动作中。

以上三种分类，囊括了右手系统不同形式的动作及其动态部位在生理功能方面的属性,右手系统的全部动作都是采用这三种功能完成的。其

中旋转和屈伸是两个具有决定性意义的功能，它们决定了单一动作和组合动作的水平状态，决定了复合功能的水平，决定了动作变化的可能性。

音的基本形态

右手演奏技术在自然音响方面的基本特征可以分为三种，它们分别具有独立的表现功能和训练学方面的价值。

一、音点

音响的最小、最基本形态，动态部位一次性经过弦动作的结果。比如：弹、挑、分、摭、扫、拂等。

二、音线

由音点连缀而成的均匀平稳的线条，动作进行中音点之间不能中断臂重。比如：长轮、摇指类、滚奏类、线性摭分。

三、点线交织

音响的线条在连贯进行中介入音点的形态，或者独立的音点在进行中被线条连接在一起，呈示出线中有点，点线交织的音形态。比如：拂与长轮的组合、长轮与挑的组合、凤点头、勾搭等。

音的基本形态与动作的形式及其变化有着直接的关系。以音的基本形态为基础，演奏技术通过多种变化组合产生了丰富的而形态迥异的音响，比如：音潮、音流、音块、音柱、音墙、音带、音串、音团等等。

对于弹拨乐器而言，特别是对于中国琵琶而言，音点和音线作为最重要的音形态，是构成基本音响的主要技术形式，是指法设计和组织技术动作的重要参照。这是由于作品在实现器乐化过程中，不同器乐的语言方式、技术功能、音响色彩等是相对独立的，同时又是相对受制约的缘故。音形态直接关系到作品的演绎风格与个性，作为实现器乐化的基本条件之一，同时还是作曲家与演奏家之间对晤、理解的媒介。

第二节　左手系统动作的部位功能与音形态

参加动作的各部位动能简述

一、手指

独立灵动的屈伸功能（基本按音动作的抬起落下和变化按音的平面移动）、控制弦体张力变化和距离变化的功能。

手指在弦体上的感觉是极其敏锐、极其细腻、极其精确的。手指的动作能力、感觉能力、反馈能力、变化能力等，全面地反应出演奏者的器乐专业化知觉水平。左手的指腹是演奏活动中直接触弦的部位，它们在动作过程中的功能作用最复杂。运动觉中所获得的信息准确地反馈给大脑，直接反应出演奏者内心的歌唱与综合音乐觉。

二、掌部

稳定的支撑功能。

作为手部框架最重要的支撑部位，掌部对手指弦上动作的敏捷、耐力、准确性、协调性等综合能力的发挥具有直接的影响。它一方面制约着手指基本按音动作中的起落功能和变化组合功能，另一方面，它在腔韵、润音动作中对手指的弦感和控制弦体的能力具有重要的支撑作用。

三、腕部

协调臂部与手部的框架关系，对手指的弦上动作提供合理的位置支撑。

左手在不同音位、不同弦序进行的各种形式的动态变化，都是在腕部的协调下进行的。它在复杂的指序变换中调节手部框架位置与角度，在各种变位动作中调控自然臂重的使用，对肩部至指端的各部位关系在动态中的整体功能优势有着积极的和重要的作用。

四、肘部

协调大臂与小臂的配合，决定琴体与人体的距离、角度和位置关系。

肘部对于左手系统运动水平的整体作用是决定性的。左手的全部弦上动作都与受肘部制约的框架相关。包括各种变位动作、指序变化、弦序变换等。

五、大臂与小臂

为手指的弦上动作提供位置变化、距离变化和臂重变化的条件。

大臂与小臂的功能必须在肘部的协调下才能产生复合的功能作用。这两个部位的关系最主要体现在左手不同的变位动作中。一般情况下,近距离的换位动作要求大臂相对静态的稳定支撑,小臂则以动态的形式将手指输送到目的音位。在跳位动作中，大臂与小臂通过腕部和肘部协调作用,准确而迅捷地把手指送达选定的音位。在变化按音动作中,臂部的能量还通过手指在弦体反应出轻、重、缓、疾、深、浅等变化。

六· 肩部

稳定的支撑功能。

任何条件下,肩部的主要作用是为动作的动态部位提供稳定支撑。在动作进行中,其他部位的角度、位置、方向、速度、幅度、框架及坐标关系的改变，都是以肩部所提供的位置坐标为参照而进行的。

动作进行中的部位功能分工

在演奏进行中,左手系统的各动作部位也表现为两种具体的参与方式：

·动态动作方式

二 静态动作方式

各种不同的动作形式都是在这样的分工条件下进行的。左手直接反应出音符运动形式的各种复杂变化,在常态条件下,动态与静态的分界与动作的关节部位相关。由于受到琵琶形制、定弦与弦长的制约,左手的动作框架变化频繁，动态与静态的功能分工往往受音位及其变化的影响。

在演奏进行中，对动态与静态部位分工的制约主要有：

1· 音符运动形式的复杂化程度。

2· 手部动作的框架变化。

3· 音位变换的距离。

4· 弦序变换的方式。

动态部伍的功能分类

以完成动作的技术方式为参照，左手系统的基本动作主要是在屈伸功能的基础上构成的。左手系统的屈伸动作主要是手指、腕部与臂部。

一、手指关节的屈伸功能

主要特征：手指关节的屈伸功能是通过手指的起落与带弦横向移动体现的。食指、中指、无名指、小指基关节的抬起、落下动作为基本运动形式，基关节至肩部都是稳定的支撑部位。拇指的屈伸功能主要是通过起落和移动两种动态形式体现的。在腔韵润音类的常用动作中，手指以带弦同步横向移动的动作为基本形式，分别由掌部、肘部、肩部为静态支撑。

典型技术 基本的、常态的按音动作，基本的、常态的吟、推、拉动作。

二、腕部关节的屈伸功能

主要特征：腕部关节的屈伸功能是通过手部的动态体现的。腕部至指端作为一个整体，以微度斜上、斜下的方式带弦同步动作。在变位动作中，腕部的屈伸功能主要用于调节手指与臂部的位置关系。肘部与肩部为静态支撑部位。

典型技术：揉弦类与猱类动作、近距离的绰注动作、变位动作。

三、肘部关节的屈伸功能

主要特征：肘部的屈伸功能是通过小臂与大臂的相互配合体现的。小臂的屈伸动作与腕部、手指作为一个整体，同步移动，完成输送手指准确达到预定音位的动作。或者与大臂协调配合，完成远距离跳位动作。

典型技术：换位动作、跳位动作、单方向连续进行的移位动作、和弦连接动作。

四、左手的旋转功能

左手采用旋转功能完成的动作极少，旋转功能是通过小臂的动态体现的。

主要特征：在小臂、腕部与手部作为一个整体同步动作的条件下，小臂旋转的幅度，由发音指与音位的位置关系决定。同时，技术上要求大臂必须稳定，以静态的方式支撑前部的动作。

典型技术：带有保留指的弦序变换动作、压、打（多弦）等。

音的基本形态分类

左手的技术特性，决定了它对演奏艺术在文化层面和风格层面的影

响，是最直接和最本质的。它决定了音点和音线在进行中的音态功能。更重要的是，作为中国乐器，它的左手技法中凝神流韵的、独具美感的腔韵润音动作，使音符通过丰富的运动方式，生成了一种具有音乐意义的形态，一种具有情态、语态、乐态和风格特征的音形态。

左手的音形态是在右手的配合中生成的，其音点和音线并不完全与右手相对应。但是，它能够独立地改变右手的音形态。左手的音形态有以下几种：

一、音点

动态部位一次性动作的结果。左手的音点一方面可以与右手的音点完全对应，另一方面也可以独立完成。比如：独立的单音、和弦，或者织体，在音符运动的过程中，在右手线性音响的条件下，独立介入点性的动作。

二、音线

指弦上动作进行中没有中断臂重。左手的音线是相对独立的，作品的速度变化，动作的位置、弦序和距离变化，右手的音形态变化和技术方式变化等，与其没有必然的关系，它只受音乐旋律分句的制约。

三、腔韵的形态

其音响特征为形态复杂的音过程。腔韵所呈示的音形态，主要是通过弦体的张力变化和弦体的长度变化实现的。它以音与音之间不同的过程变化为目的，不受右手动作的形态变化制约。

四、音波的形态

使本音产生活性和动感的音形态。其形态变化取决于作品的风格与音符的语态。琵琶左手有吟、揉、猱三种动作及其变化形式，用来表现音波的不同形态。

第二篇　右手系统的基本动作

右手系统基本动作应共同遵循的技术规则

一触弦方式

琵琶演奏者的专业化直觉和知觉，主要是通过手指与弦体、人体与琴体的和谐作用关系而形成的。

琵琶演奏者的运动觉始于弦上动作进行时，这种运动觉的合理性和有效性与触弦技术相关。

触弦是演奏者在演奏中所获得的第一个重要的感觉信号。当力形式(动作形式)确定之后,以何种方式将演奏动作所必需的能量——臂重(包括自然臂重和变化臂重),输送到弦上,合理地释放,转换为音响,转换为具有音乐意义的音响,都与触弦技巧密切相关。演奏者所采用的触弦方式，对于弦上动作产生的音响结果与质量具有决定性的作用。

触弦动作产生的运动觉记忆是至关重要的。右手系统的全部动作以及所有层次上的音质、音色变化都与演奏者所采用的触弦方式相关。从运动觉方面分析,触弦动作的感觉信号最强烈,很容易形成有效的记忆。因为在通常情况下,演奏者会下意识地把相对强的信号直接提取,并由此形成循环。

触弦动作能够产生链式反应。比如：演奏音线类的动作，第一动作的触弦方式对以后动作的进行具有持续的影响。在保持臂重的条件下,改变或调整触弦的运动觉所产生的惯性反应,其可能性几乎是零。因此,对于右手演奏技术而言，触弦方式实际上能够生成多米诺骨牌的效应。

触弦方式的正确与否,是力形式和动作能量转换的质量最重要的指标。它取决于演奏者是否选择了完成动作所必需的、合理的技术条件。比如：力形式和臂重条件的是否合理,动作框架和定位是否正确,是否在触弦时获得相应的张力反馈，并由此产生合理的臂重与经过弦速度的比例。

应当指出的是，合理的触弦技术表现为感觉触弦：在演奏中，人与

琴的关系，手与弦的关系都应当是亲和性的，而不是对抗性的。在常态的演奏动作中，演奏者必须在触弦时首先获得关于弦体的所有信息，诸如粗、细、软、硬等等，才能够准确而合理地释放臂重。感觉触弦是一种经过具体训练能够获得的能力，并且会随着专业化知觉水平的提高而逐渐形成高度自动化的反应机制。

在常态的演奏中，不合理的触弦技术通常表现为撞击触弦：在感知弦体张力之前，盲目地依据习惯、经验所设定的力量，单一性地采用体力消耗为动作感觉信号，人为加力，对抗性地触弦。由于失去手指与弦体的作用关系的协调性，失去弦上运动所具有的反馈、检测、调整的能动性，失去运动感觉所特有的稳定的、可以调节的、可以再现的、可以重复的特性，因而无法形成有效的动作记忆。对动作的训练而言，由于无法利用人体在技术性动作中所特有的、对协调感觉的自然趋同本能，会在很大程度上延长技术训练的周期，并频繁地发生技术水平的反复。

通常，触弦方式的不同在音响方面表现出的差异，是基本的、常态自然音质的差异，音强的差异和音色的差异。

正确触弦的运动觉主要体验为对弦体的驾驭感，即：以手指与弦体在不同条件下的弹性作用关系为主要的有效感觉信号。撞击触弦的运动觉主要体验为单一性用力感。即：以体力能耗的强度为主要的有效感觉信号。

二 · 部位功能

指人体各部位在器乐演奏过程中的不同作用。动作形式的差异主要由相应的部位功能体现。它由两个基本含义构成：

第一，指在琵琶演奏过程中人体各部位所能够自然承担的具体作用(详见部位功能分工)。

第二,指动作的进行中各功能部位所采取的具体的参与方式,尤指双臂至手指的外显形态。即在动作进行中以动态或者以静态的方式参力动作。

所有演奏动作都是由动态功能部位和静态功能部位的协调配合完成的。

动态部位的功能是完成弦上动作的主体功能，演奏动作的深化和复杂化都是通过动态部位的功能水平来实现的。比如轮指类的长轮动作，在力度、速度，幅度、位置、弦数、弦序等变化形式中，都应当采用手指关节的屈伸功能完成，如果其他部位的动态参与，会引起动作的性质变化。

静态部位的功能是保障弦上动作的完成，以其稳定性为主要特征，对动态部位的动作给予有效的、有力的支撑。动作的速度、密度、均匀度、强度、幅度、径迹、耐力等，都与静态部位的功能水平相关。上述两种功能在演奏中是互相制约的，它们在功能方面既分工，也合作，其合作的完美与否，是演奏者专业化知觉水平的重要检测指标。

三 技术条件

技术条件是完成动作的客观条件，与技术方式是相互制约的关系。任何一个动作都需要若干必要的技术条件的综合才能够完成。在动态部位的功能确定之后，琵琶右手系统的演奏动作由下面七个主要的基本条件构成：

（一）动作框架

动作框架是动作协调运行的基本条件。指人体与琴体，手指与弦体在动作运行中所形成的有效的动态位置关系，是演奏中人体的外显形态和局部角度、定位关系的总和。它们之间的动态作用关系具有制约动作部位功能、动作幅度、动作方向、动作径迹、触弦位置的功能。

动作框架有两个基本含义：第一，指演奏中人体与琴体的距离、动静、重心倾向等有效关系所呈现的外显动态。第二，指演奏中双臂和双手与弦体的角度、位置、定位、方向、径迹等有效关系所呈现的外显动态。

（二）动作定位

指根据动作框架所提供的位置条件，人体、琴体、弦体三部分的所构成的相对稳定的距离、角度和位置坐标。

每个动作都有定位的要求，定位是动作框架与弦体关系的重要参照。合理的定位是手指触弦距离，角度的制约条件，关系到演奏者在演奏过程中是否能够获得运动觉所特有的协调舒展的动态美感，是完成弦上动

作的保证。

定位的方式因人而异，因动作而异。不同的自然生理条件，不同的动作,不同的动作变化,都会产生定位的差异。通常,宜采用第一动作手指与发音弦的关系作为定位的参照，特别是手指动态功能部位的关节。

在常态条件下，食指的定位功能是极为重要的。这是因为：在单一动作、动作变化、动作连接和动作转换中,它具有特殊的功能和不可替代的作用。其次,我们可以随时地、简单地用视觉对其进行坐标检测。比如，第一弦的长轮动作宜采用食指基关节与发音弦的距离和位置关系定位 用手指功能完成的快速弹挑，宜采用食指中关节与发音弦的距离、关系定位。（详见元动作中关于完成动作必要的技术条件）

（三）触弦位置

指发音时所选择的具体触弦位置。常态位置为覆手上方约六公分处。以基本动作常态的自然音响为参照,同比条件下,触弦位置的上、中、下、八度等变化,具有改变音质和音色的功能。对于基本技术训练而言,通常选择相对稳定的、常态的发音位置触弦。对于表现性技巧而言,虽然可以在弦体进行多种触弦位置选择,但是这种选择受到动态部位功能、动作框架、指甲锋面、速度、动作连接等条件的制约。此外,元动作之间也存在着常态触弦位置的自然差异。

触弦位置与发音位置是两个概念,在使用中,对于表现性技巧而言，触弦后可以改变发音位置。

（四）指甲锋面

指发音时指甲与弦体相触的具体位置。以基本动作常态的自然音响为参照，同比条件下，指甲锋面正、反、偏、侧等的变化与组合，具有改变音色、音质的功能。任何一个动作所选择的指甲锋面条件,都会受到其他技术条件的制约，尤其是动态功能部位的制约。

（五）动作幅度

指动作运行的自然惯性所形成的外显动态。包括动作触弦前和离弦

后的动态。作为技术条件,它同时受动态功能部位、动作方向、动作径迹、触弦位置、音点密度、旋律进行速度、呼吸、律动等条件的制约。

(六)动作方向

指动态功能部位在动作进行时所自然形成的动向。作为技术条件,动作方向对于动作的交接具有特殊重要的意义。在一次性动作中,受动作动态部位的功能制约。在两个以上的动作交接中，受后一个动作的制约。

(七)动作径迹

指常态动作在进行中所形成的自然轨迹。包括触弦前、弦上和触弦后。由不同动态部位功能完成的动作,存在着明显的径迹差异。动作径迹主要受后一个动作的制约，比如，后一个动作的技术方式、触弦位置等。

四 · 自然臂重

自然臂重是完成动作的动态功能部位至触弦部位作为一个整体，在动作进行中所有效释放的自然重量。

在技术的层面上，演奏进行中所释放的生理能量，最重要的是臂重。臂重有自然臂重和变化臂重两种。动作法所研究的基本动作,是在自然臂重的前提下进行的。

在同比条件下，常态基本动作的自然臂重与经过弦速度的比例是相对稳定的。运动觉的体验为弦体阻力与手指抗力之间的相互弹性作用。动作感觉信号具有相对稳定、自然和中庸的特征。这是动作进入长时记忆的基本的、重要的条件。

臂重与经过弦速度的比例虽然无法具体量化,但是在动作感觉中,演奏者可以通过个人的经验与方式作出相应的判断。在经过弦时,如果指端感到粘涩,沉缓,迟滞,应当考虑臂重对弦体的压力偏大(少数情况下是经过弦的速度偏慢),尤其在小臂或大臂参加的动作中常见这种现象。如果指端感到飘忽,轻滑,指甲对弦体的张力没有体验,应当考虑臂重没有通过动作在弦上完全释放，表现为前端动作速度的失控。在常态条件下，上述两种感觉都不是基本动作训练所要求的自然臂重。

五 · 自然音响

自然音响是指在常态技术方式和技术条件下，运动能量转换所产生的音质、音色、音强的总和。这种原生的音响，其音质、音色、音强等具有相对中庸的特质。

动作的部位功能，动作的触弦位置，动作动态部位的自然臂重，力形式和释放方式，决定了每个动作的能量释放所产生的音响。其基本的、原生的状态，必须没有任何表现性技巧的介入和音乐心理及情绪的影响。对于演奏者而言，所有元动作和常用的主要动作都应该有自然音响的记忆。这不仅仅是动作训练中听觉检测的需要，也是动作记忆的必要条件。

在技术结构的构建过程中，其动态的结构形态，主要是依靠动作感觉信号来稳定的。而在感觉信息的加工过程中，对自然音响的听觉记忆，是生成和调整运动觉最重要的反馈条件。

第一章　元动作与衍生动作

右手系统的元动作有六类，其中有些动作又可以分为若干不同的形式。从完成动作的动态部位功能分析，它们分属于旋转、屈伸两类。由屈伸和旋转两种功能相组合产生的复合类，从动作关系分析，不属于元动作。但是，它在技术结构中的重要性是同样的。作为独立的动作元素，它们有着不同的衍生动作群体。在中国琵琶演奏技法的发展过程中，由于约定俗成等方面的各种原因，相同的指法名称往往包含了多类动态功能部位不同的动作。

一 弹 、 挑

元动作：采用旋转功能和屈伸功能的弹、挑。

常用基本动作：采用复合功能的弹、挑。

二 · 轮指

元动作：采用手指屈伸功能的第一弦长轮。

三 · 臂摇

元动作：采用小臂前端旋转功能的摇。

四、指摇

元动作：采用手指屈伸功能的摇。

五、滚奏

元动作：采用旋转功能和屈伸功能的滚奏。

常用基本动作：采用复合功能的滚奏。

六、摭分

元动作：采用手指屈伸功能的线性摭分。

常用基本动作：采用组合屈伸功能的点性摭分。

上述分类表明，弹、挑、滚奏和摭分在技术结构中的特殊性，即：作为一个技术概念，元动作虽然是动作的母本，它们并非都是最常用的基本动作。在实际使用中，有些衍生动作比元动作更为常用。但是，对于技术关系的形成和技术结构的构建，元动作具有不寻常的重要的意义。

第一节　弹、挑

弹、挑在技术结构中的伍置和意义

弹和挑所代表的音点作为右手动作中最重要、最基本的音形态，它的技术最简单、最复杂、最丰富。

弹、挑包孕了右手动作的基本技术概念及其变化组合。在不同的速度条件下,旋转、屈伸、复合三种技术方式以及从中分化出的多种组合与变体,在基本技术与表现性技巧中都显示出其多功能的强势。它们为音点在色彩、性格、形态方面的设计与选择提供了诸多的活力与可能。

在琵琶的音乐文献中，弹、挑不仅仅是主要的技术形式，其音点技巧中蕴含的表现功能、文化史学信息及美学信息都远远大于动作本身。

弹、挑是音点的艺术和技术。表现功能丰富的音点及其无穷的变化形式，可以充分显示演奏者驾驭单音、处理横向单线条乐句的能力和水平。这种能力和水平对于中国器乐演奏家、尤其是琵琶演奏家来说，具

有至关重要的意义。在中国音乐中,包括民间器乐、民间声乐、戏曲、曲艺等,乐句以单线条的形式横向演进,是一种完美的、被发挥到了极至的经典旋法。如何处理音响的最基本的形态——音点,实质上是把握母语艺术表现的关键。

弹、挑所包含的技术成分，分类概念、动作形式和感觉信息等，直接影响着右手技术系统整体结构的动作水平、技术表现能力及其发展空间的可能性。作为第一动作,初学者通常总是从弹、挑开始接受琵琶演奏的启蒙教育,并逐渐获得琴的感觉,弦的感觉,器乐演奏的专业化知觉,以及日益深化、日益丰富、日益接近完美的诠释音乐作品的能力。

与其他右手系统的动作相比，弹、挑在分类方面，具有特殊性和复杂性。各种弹、挑在记谱法方面使用的是同一种指法标记,但是在参加动作的动态功能部位上却属于不同的分类。在外显动态上,它们具有明显的差异。在艺术表现和技术训练的层面上,它们各自的衍生动作对于训练和应用，具有同样的、相当的承重作用。

弹、挑的技术分析

从完成动作必要的技术条件和技术方式来分析，弹、挑的动态功能分属于三类，即：旋转类、屈伸类和同时采用这两种动态功能的复合类。

采用小臂的内旋与外旋为动态功能的弹、挑，其动作能够相对直接地利用臂部的自然重量，能够更好地利用人体感觉对于协调性的本能趋同。这种本能的趋同性,对于技术动作的训练,尤其是对于启蒙阶段的技术训练，有着相当重大意义。

采用屈伸作为动态部位功能的弹、挑，在动态功能部位方面有两种技术方式，即手指屈伸功能和手臂屈伸功能。它们分别有不同的衍生动作。与采用旋转为技术方式的弹、挑相比,由于自然臂重等技术条件的差异，屈伸类两种弹、挑的原生音响具有鲜明的听觉差异。

弹、挑还有着第三个重要技术方式，即：同时带有手指屈伸与小臂旋转两个功能特征的弹、挑,它是由上述两种功能复合而成的。与上述两

种元动作弹、挑相比,采用复合功能完成的弹、挑,其自然音响所具有的中庸的音质和音色,在实践中有着最广泛的应用性和最强的可变性。从动作法所研究的技术结构关系看来,由于它不具备元动作的基本性、简单性两个特征，虽然有相关的派生动作，却不能归属于元动作。

采用旋转功熊完成的弹、挑

- 动作框架

- 大臂自然下垂，小臂自然抬起，腕部微度内勾，外侧基本与手背呈平状,腕部在小臂与手部的协调动作中具有重要的支撑作用。食指呈弧度自然的弯曲,拇指自然平伸,指腹与食指的上侧在末关节之前相触,两指的指端自然交叉。常态条件下，食指触弦时，拇指应在近发音弦的左侧，拇指触弦时，食指应在近发音弦的右侧。中指、无名指、小指自然弯曲，指尖不能与手心相触。

二 · 参加动作的主体部位功能

在动作中，肩部至肘部的关节主要起稳定的静态支撑作用。小臂前部与腕部和手指为一体同步动作，旋转功能主要由小臂的前部（近手腕）承担。动作幅度加大时，增加小臂后部的旋转动作。动作的力度、位置、方向、径迹、速度、幅度发生变化时，不改变动态功能部位的基本性质，即 大臂与小臂之间的角度关系是保持稳定的。拇指和食指在指端自然交叉,不能紧捏在一起。手指不做主动的动作,它们在动作中的关系是随机应变的，若即若离的，可调节的。

三 · 动作条件与技术方式

（一）动作定位

在食指与拇指的动作框架合理的条件下，以食指基关节或者中关节与发音弦的垂直关系作为定位参照。

（二）自然臂重

小臂（近腕部或者近肘部）至指端以内旋、外旋的方式在动作进行中所合理释放的自然重量。

(三)触弦位置

常态位置在覆手上方约六厘米处。第二、第三、第四弦应依次微度上移。

(四)指甲锋面

食指采用下偏锋面，拇指采用正锋面。当定位条件发生变化时，拇指略为偏向直锋面与弦体相触。

(五)动作幅度

手指经过弦时，小臂的内旋、外旋动作经过弦所需要的自然运行幅度。同比条件下,旋前(近腕部)的动作幅度略小于旋后(近肘部)。动作离弦后应自然返回,不能人为地加大动作,常态的幅度以肘部关节没有微屈伸和掌部没有手心手背翻覆的动作为宜。

(六)动作方向

食指斜向下，拇指斜向上，与小臂的内旋、外旋同步动作。

(七)动作径迹

在发音弦的两侧斜上斜下动作，受小臂内外旋转幅度的制约，往返的径迹形成自然弧线。

四 · 自然音响

圆融通透，柔厚润泽，富有弹性，余音绵长。

采用屈伸作为动态部位功能的弹和挑有三种形式，即手指屈伸，小臂屈伸，组合屈伸。

采用手指屈伸动能完成的弹、挑

一 动作框架

大臂自然下垂，小臂自然抬起，大臂与小臂在肘关节处形成近似直角的框架,或者采用手部略高于肘部的框架。肩关节、肘关节、腕关节都是稳定的支撑部位。掌心朝向面板方向。食指呈自然的弯曲状态,拇指自然平伸,指腹与食指的上侧在末关节之前相触,两指的指端自然交叉。常态条件下,食指触弦时,拇指应在近发音弦的左侧,拇指触弦时,食指应在近发音弦的右侧。两个手指轻触或稍微分开,腕部与指腹与食指的上侧

在末关节之前相触,两指的指端自然交叉。常态条件下,食指触弦时,拇指应在近发音弦的左侧,拇指触弦时,食指应在近发音弦的右侧。两个手指轻触或稍微分开,手背呈自然平伸的形态。空音指(中指、无名指、小指)松握。

二 · 参加动作的主体部位功能

以手指关节为主的屈伸动作受到音强变化幅度与耐力的制约。快速常用食指中关节与拇指屈伸动作的组合,中、慢速的组合相对自由。这两类动作都要求后部的稳定,特别是腕部的稳定支撑。弦上动作进行中,肩关节、肘关节、腕关节必须起到静态支撑的作用。

三 · 动作条件与技术方式

(一)动作定位

采用食指动态部位的关节与发音弦的垂直关系作为定位的参照。常态条件下,快速弹挑采用中关节定位。

(二)自然臂重

动作动态部位的手指关节至指端在动作进行中所合理释放的自然重量。

(三)触弦位置

常态条件下,在覆手上方约六厘米处。受指甲锋面条件的制约,当手指关节的屈伸动作(特别是食指基关节)用正锋或下偏锋时,宜选择中位或者上位。

(四)指甲锋面

常态位置食指采用正锋,拇指采用正锋。上位演奏时食指宜采用下偏锋,拇指采用直偏锋。

(五)动作幅度

手指动态部位关节的屈伸动作经过弦所需要的自然运行的幅度。采用屈伸为动态功能部位的弹、挑,其常态的幅度受动态部位屈伸动作的制约。以食指的动作为参照,从中关节到基关节、肘部、肩关节,完成屈伸动作的动态部位越往后,其动作的自然幅度相对越大。常态动作不应当在

动态功能部位之外增加支撑部位的助动。

（六）动作方向

相对横向或斜上。

（七）动作径迹

在快速进行的条件下，手指的动作径迹相对比较简单对称，都是在经过弦后斜上、斜下交替动作。在中、慢速度进行的条件下，尤其当弹和挑独立使用、或者非规则交替组合使用时，手指的动作径迹能够进行相对复杂的变化与选择，通常会出现动作径迹不对称的现象。

四、自然音响

食指中关节与拇指屈伸相组合的动作，音点小而圆实，明锐，脆亮。食指基关节和拇指基关节相组合的动作，音色柔润，悠长，音质温软。

小臂屈伸动能的弹、挑

一、动作框架

大臂自然下垂，肩部稳定。小臂至指端作为一个整体动作。采用小臂的屈伸为动态功能部位的弹、挑，在使用中多以单方向弹的形式出现，其动作框架也有一定的倾向性。拇指平伸轻触在食指末关节前的上侧面，食指呈自然弧形，两个手指的指甲尖可以随时调整交叉的角度。空音指自然松握或松展。通常情况下，掌心宜朝向面板方向，腕部不宜内勾或者内折。

二、参加动作的主体部位功能

小臂至手指必须作为一个整体同步完成屈伸动作。腕部在动作进行中具有重要的静态支撑作用，它本身不能松懈、摆动。手指没有独立的动作。肘部关节的屈伸功能对动作的水平和质量有决定性的作用。

三、动作条件与技术方式

（一）动作定位

食指基关节或者中关节与发音弦的关系作为定位参照。单方向动作连续进行时，动作定位可以参照食指中关节与发音弦的垂直关系，或者参照食指指甲与发音弦的角度关系。

(二)自然臂重

小臂至发音手指以屈伸的技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

(三)触弦位置

常态位置,或者中、上位。

(四)指甲锋面

食指用下偏锋，拇指用正锋或者直偏锋。触弦位置选择上位时，食指可以采用下侧锋。

(五)动作幅度

常态条件下，小臂屈伸动作经过弦所需要的自然运行幅度。

(六)动作方向

食指斜下，拇指斜上。

(七)动作径迹

常态条件下，动作径迹是自然的斜线，在上位触弦时，斜度会随之自然减缓。

四 自然音响

音点圆实，通亮，饱满，浓厚。

组合部位屈伸动能的弹、挑

参加动作的主体部位功能

采用组合部位屈伸的技术方式作为动态功能部位的弹、挑，是基本动作中自然幅度相当大的动作。其特殊的音质音色和外显动态,具有无法替代的表现功能。以屈伸为技术方式,大臂、小臂至指端是两个协调配合的动态功能部位。手指与大、小臂的屈伸同步动作。腕部仍然起静态支撑和连接的作用。

二 动作框架

大臂自然下垂，小臂至指端作为一个整体，外显动作是臂部的整体动态。拇指和食指的关系相对稳定,可以采用交叉的方式,或者采用分离

的方式。单向演奏弹的动作，在强奏时宜相触，弱奏时相对自由。常态条件下，食指与拇指的框架近似半圆形。中指、无名指、小指要自然伸展或者松握。掌心朝向面板，腕部框架可以有微度内折，但是不宜内勾。

三 · 动作条件与技术方式

（一）动作定位

单方向的弹，可以选择食指中关节与发音弦的垂直关系为参照，单方向的挑，可以选择拇指指甲触弦的角度或者与面板的角度关系为参照。

（二）自然臂重

臂部至发音手指的指端在动作进行中所合理释放的自然重量。

（三）触弦位置

触弦位置的选择会受到左手音位条件的制约。通常，变化的可能性相对比较多。食指单方向动作时，几乎可以在第六品位以下任何的位置上选择触弦的位置。

（四）指甲锋面

食指采用正锋面或者下偏锋面，拇指采用正锋面或者直偏锋面。

（五）动作幅度

动态部位的组合屈伸动作经过弦所需要的自然运行幅度。由于动作离弦后仍然有臂部整体的惯性移动，因此外显形态的自然幅度相对比较大。

（六）动作方向

向前，斜上或者斜下。

（七）动作径迹

采用大臂动作向前、小臂动作横向平推或者斜上的屈伸动作，在经过弦后，弹的动作稍呈向上向外的径迹自然返回。通常，挑的动作经过弦后采用向外的径迹自然返回。

四 · 自然音响

沉缓、刚韧、浓郁而富有张力。

此外，采用组合屈伸为动态部位功能的挑，还可以采用与腕部屈伸

相组合的技术方式。由于该动作在外显动态、音质音色、技术条件、应用条件等方面具有一定的倾向性，通常，宜作为表现性技巧使用。

采用复合功熊完成的弹、挑

应当说明的是，采用复合功能完成的弹、挑虽然不属于元动作，但是在所有弹挑动作形式中，它是使用最多的、最常见的。

从技术方面分析，采用复合功能为技术方式的弹、挑，主要是手指的屈伸与小臂的旋转两种功能的复合。作为常用的基本动作，它在速度、音色、音质方面有着相对较多和较大的可变性，在动作动态形式方面具有多种选择性，在指甲锋面变化、触弦位置变化、经过弦速度变化、动态功能部位的自然臂重及其变化等方面能够相对自由地调节。因此，复合功能的弹、挑，赋予了音点多种色彩和个性变化的可能。

与采用单一动态部位功能完成的动作相比，复合功能的优势表现为实际运用中的复杂性和多变性。它不仅仅在动作连接与转换中有着良好的适应性，在组织动作的过程中有着相当大的优势，而且，作为一种技术手段，它的外显形态与音响性能也具有特别的魅力。

采用复合功能完成的弹、挑，有着丰富的衍生动作群。作为具有独立表现功能的音点或者音线，它们在音态、语态、情态、意态方面有着独特的强势。

采用复合功能为技术方式的组合动作，具有音点与音线的双重特性，并且可以演奏出声部和谐、织体丰富以及速度、音强与音色变化频繁的音响。

复合功能的弹、挑，其完成动作的必要条件是灵活多变的、可调节的。相关的技术要求最终都必须以音乐表现所需要的音响作为变化与调节的目标。

采用复合功能的中、慢速弹、挑

采用复合功能完成的中、慢速弹挑是最常用的动作形式之一。

在使用中，复合功能有两种含义：第一，手指屈伸与小臂旋转相复

合。第二，手指屈伸与小臂的旋转和屈伸相复合。

手指与小臂协调动作，屈伸与旋转的功能在复合中的比例是可调节的。手指动作的主动和加强会突出音点的个性，反之则会突出音响的线性和连绵。小臂旋转幅度的变化对速度和律动都会产生影响，旋前，旋后，至加入小臂的屈伸，动作的外显动态是自然加大的。

在常态条件下，两种功能在复合中的比例变化，演奏者对自然臂重的感觉相对复杂，对自然音响也会随之发生变化。力臂越长，音点越大，越丰满，音质越浑厚、柔润、圆和、通朗。

复合功能的音响特性和适应性，使它自然成为音乐在中、慢速进行条件下的基本技术方式。

二 · 采用复合功能的快速弹、挑

采用复合功能完成的快速弹、挑相当广泛地应用于快速技巧的演奏中。

快速弹、挑的技术方式是可变的、可调节的。但是在使用中，这种变化和调节必须保持复合功能的特性。即 手指的动作始终是积极的、主动的，而小臂的旋转始终是以旋前的方式(小臂前端近腕部的微度旋转)，积极地协调手指动作。手指的屈伸动作与小臂前端的微旋转动作应保持动态的相对平衡。在组织动作的过程中，动作的连接和转换都会受到这种技术特性的制约。

作为最常用的基本动作之一，手指的动作相对积极主动。食指采用中关节定位，中关节动作，拇指宜采用基关节动作。食指指甲用锋略偏上，拇指在食指前端上侧平伸，指甲尖在发音弦左侧为宜。拇指和食指的关系可离可触，由弦序变化条件决定。在动作条件与技术方式方面，这种弹挑在技术方面与同类滚奏有相近的亲缘关系。

采用复合功能的快速弹、挑，动作的耐力和稳定性好，轻灵流畅，幅度小，频率快，易于和其他动作发生连接和转换。由于对小臂自然重量的不完全利用，音点灵动而细密，音质脆亮、明透。在中强的力度层面上可以轻松地奏出音点的变化。

快速弹挑是右手重要的、基本的、常用的技术，具有训练学方面的重要作用。此外，在经过性的动作中，快速弹、挑还可以选择其他的技术方式。

弹、挑的技术特性与应用条件

一 受音乐的速度条件的制约

从应用技术的角度分析，速度因素是选择弹、挑技术方式的重要制约条件。在实际使用中，种类繁多的弹、挑动作，其具体技术方式应当主要由音乐进行的速度决定。

在快速度进行的条件下，通常采用具有速度优势的复合功能为技术方式。动作应当首先考虑音点密度的要求，选择对速度的流畅有积极影响的动作条件相组合。常态条件下，完成动作功能的动态部位越靠近前端，速度的功能发挥得越好。

在中速、慢速进行的条件下，弹、挑动作几乎不受任何技术条件组合的制约，其选择是相当丰富多变的。通常，弹挑的技术方式应当首先考虑音点舒缓、连贯的要求。常态条件下，由于动态功能部位、动作幅度、径迹、指甲锋面条件和弦外动作律动的原因，采用复合功能，或者屈伸功能的组合形式在中、慢速度的音乐进行中有明显的优势。

在音乐作品或者某个乐段中，如果弹、挑动作及其速度变化作为主要表现形式时，应当特别关注弹、挑的技术方式是否与音乐的整体风格相符。一方面要注意弹、挑动作自身的速度适应性，另一方面要注意弹、挑与其他动作交接的速度条件。

二 受音乐的力度条件的制约

在琵琶右手系统的指法中，动作的动态功能部位至指端的质量大小对音响有着相当大的影响，这种影响主要是由于自然臂重的差异产生的。在同比条件下，这种差异会表现为音强的自然差异。从手指到大臂的各部位动作，使一个具体动作的自然音强从最小值到最大值。

音响的绝对强度首先会受动态功能部位的力臂长短与自然重量的制约，弹、挑形式的选择必须要考虑这些因素。比如手指屈伸功能的弹、挑，

与旋转功能或者复合功能弹、挑相比，不但自然音响的强度有明显差异，而且这种音强的自然差异会直接反应到变化音响中来。因此，当音乐的信息需要通过音强变化来传递时，在弹、挑技术方式的选择方面，演奏者必须考虑到该动作自然音响的可变化幅度对选择的制约。

三 · 受自然音质条件的制约

动作部位与音质的关系是受到诸多条件的影响的。弹、挑所采用的技术方式对音质的制约，主要表现为动态功能部位及其相关的动作条件。手指、小臂、大臂与动态功能部位的不同组合，自然音响会产生薄厚、浓淡、锐柔、轻沉、灵缓的差异，这些能够对自然音质产生影响的动作条件和技术方式，虽然可以通过其他技术条件配合得到一定的调节，但是音响却始终带有其原有的天然的质感。

四 · 受连接与转换技巧的制约

采用不同技术方式完成的弹、挑，在动作的连接和转换中各有不同的优势。在使用中，必须考虑到弹、挑与前后动作的交接关系，特别是非同类动作的交接，动作连接与转换的基本条件，对各类功能的弹、挑同样有效。不同的动态功能部位，以及不同的技术条件，使弹、挑的动作性能受到连接和转换技巧的制约。比如，相同的条件下，音点形态的弹、挑，其连接和转换相对比较自由，音线形态的弹、挑，其连接和转换则需要相关技术条件的配合。（详见连接与转换技巧）

五 · 受作品风格的制约

对于器乐演奏而言，技术形式与音乐作为一个统一的整体，会同时作用于作品的风格表现。

由于不同部位功能的弹、挑在自然音响与外显动态方面的差异和倾向性，在使用中的技术方式选择必然会受到作品风格的制约。弹、挑作为最常用的动作，其技术方式的选择对作品主体风格结构的影响是直接的。比如，演奏河南、山东与江南丝竹或评弹风格的作品，对动作部位的选择就有着不同的要求，前者主体音响厚重沉实，技术方式以选用动态功能部

位相对靠后的部位。后者主体音响清亮明丽,技术方式宜选用动态功能部位相对靠前的部位。

弹、挑的主要衍生动作

元动作的弹、挑，其衍生动作是一个形式变化极为丰富的群体。采用不同技术方式完成的弹、挑,分别有着不同的衍生动作。这些动作在外显形态上都带有其母体动作,即元动作的技术特征,在动作感觉上体验为对主要信号的辨认方法,提取方法的相同,在训练中表现为正迁移的自然发生率相对比非同类高，相关的影响大。

- 由发音弦数增加而衍生的动作

元动作的弹、挑由发音弦数增加而衍生的主要动作有：双弹、双挑、扫、拂类，临、挂类。

双弹：食指动作。由手指屈伸功能，组合屈伸功能，旋转功能或者复合功能衍生。

双挑：拇指动作。由复合功能，手指屈伸功能，组合屈伸功能与旋转功能衍生。

扫类：食指动作。由旋转功能，大、小臂屈伸功能，组合屈伸功能与复合功能衍生。

拂类：拇指动作。由组合屈伸功能，复合功能，大、小臂屈伸功能与旋转功能衍生。

挂：食指动作。由组合屈伸功能与复合功能衍生。

临：拇指动作。由组合屈伸功能与复合功能衍生。

上述衍生动作在技术条件、技术方式、自然音响方面都带有与各自的元动作相同或者相近的特征。单一的弦数的变化而衍生的新动作,应当注意以下几方面的技术要求：

（一）与元动作相比，衍生动作的技术条件发生了不同程度的变化。演奏者应当根据具体的变化合理的调整技术方式。

(二)弦数的增加不能简单地理解为单一性的音强的改变,在相当多

的情况下,这种变化是作为音色手段使用的。变有的动态功能部位动作的幅度增加应考虑元动作技术方式的支持。在运动觉方面,对经过弦速度变化的体验相对更重要,更明显。

(三)与元动作相比,衍生动作的外显动态与感觉信号也会相应改变。比如 采用组合屈伸功能的弹、挑,衍生为挂、临的动作。在常态条件下,挂与临的动作独立使用,或者用于长轮等动作的开始时,腕部的稳定支撑则是主要的技术条件。但是,当它们连续交替反复时,会介入手指与腕部的动作,动作径迹、动作方向也会随之改变。

二 · 由指甲锋面变化而衍生的动作

元动作的弹挑由锋面变化而衍生的主要动作有 抹、勾、抚、扣等。

抹:食指反锋面动作。由手指屈伸功能、复合功能衍生。

勾:拇指反锋面动作。由手指屈伸功能与组合屈伸功能衍生。

抚:中指反锋面动作。由手指屈伸功能,复合功能衍生。

扣 拇指反锋面与食指下侧锋同时动作。主要由小臂屈伸功能衍生。

弹与挑的常态都是用指甲的正锋面单向发音的,而内侧反锋面的动作,在音响方面产生了新的色彩。这些动作可以独立使用,也可以与正锋面的动作双向组合,成为新的动作形式。

由弹、挑的锋面变化而衍生的动作,在独立使用时,可以有多种功能选择。用于组合动作时,技术方式的选择考虑受其他动作的制约。比如 勾的动作独立使用时,可以采用不同部位的屈伸功能,但是,勾与长轮的组合,通常是由长轮的技术条件和方式决定的。

三 · 由指序变化而衍生的动作

由指序变化而衍生的主要动作有 剔、摘、多指扫弦(大扫)、多指挂弦、多指分解排序组合。

剔:中指动作。由手指屈伸功能、复合功能衍生。

摘:中指或者食指动作。由手指伸功能衍生。

大扫 食、中、名、小四个手指同时动作。由屈伸功能组合,复合功

能衍生。

多指挂弦:食、中、名、小四个手指不同的组合规律性排序动作。由屈伸功能组合,复合功能衍生。

多指分解排序组合：食、中、名三个手指规律性分解排序动作。由复合功能衍生。

在弹、挑的元动作基础上增加中指和无名指动作,通常会引起动作条件的相应变化，但是，主要的动作感觉信号仍然是由相关的元动作支配的。

由指序变化衍生的动作，与弹、挑的应用一样，同时受速度条件和动作交接条件的制约。

第二节　轮 指

轮指在技术结构中的位置和意义

轮指之美，不仅仅因为它具有中国弹拨乐演奏技法赏心悦目的动态特征,更重要的是,其美妙的听觉韵致,其在表现音乐作品的宽度和深度方面广泛的适应性，使得它在器乐演奏技术的发展历史和发展水平方面独占鳌头、独具魅力、独领风骚,当之无愧地成为中国琵琶右手系统最完美的经典性动作。是艺术的技巧，技巧的艺术。

轮指之重要，因为它既是元动作，是有着诸多衍生动作群的元动作，也是右手系统所有的音线类动作中最常用、最普通的一种。由于其在训练中和使用功能方面绝对的无法替代性,使得它对与其相关的衍生动作、组合动作和连接、转换技巧有直接的、根本性的影响,并且对右手系统技术结构的稳定性和优化程度有至关重要的作用。这种对技术整体优势有决定性意义的动作，右手系统只有两个，即：轮指和弹、挑。

轮指对于右手指屈伸类的动作具有功能方面独特的积极作用。由于轮指动作使右手的五个手指都得到了均衡的训练,手指前端动作激发了演奏者的对弦体变化的敏锐、细腻的分辨能力和反应能力,因此,在轮指动

作训练过程中所获得的体验,是作为一种极其特殊的、综合的感觉信号进入长时记忆的。

轮指是一个在技术构成方面具有内在完整性的指法，一个能够体现后天的训练与人的天然本能相亲和的动作群体。

轮指的基本技术规则

轮指是一个大的技术家族，其动作形式及衍生、组合、变化等极为丰富。轮指的音形态可点可线,可点线复合。这些具有本质和内在关系的变化形式，都带有相同的技术家族特征。长轮作为这个技术家族的母体，其完成动作能遵循的基本规则，对家族的所有成员都有效。它们是：

一 食指、中指、无名指和小指独立协调的、主动的屈伸动作。

二 拇指的双重功能：独立的末关节动作或者自然平伸与基关节协调配合。

三 腕部在弦上动作进行中的稳定性，以及弦序变化时的调节作用。

四 掌部的稳定支撑功能。

五 肩关节、肘关节的框架作用以及弦序、弦数变化时的动作定位功能。

这些基本的技术规则是轮指及变化形式所应当共同遵循的。在变化过程中,对这些基本规则的运用不是孤立的、生硬的,主要取决于对基本动作的掌握水平。对于演奏者来说，长轮动作的感觉信号越稳定、越简单、越清晰，就越容易准确地完成动作的编码、记忆、加工和提取。

把基本动作的感觉信号作为常规练习的主要和重要内容，不断强化和巩固,对轮指家族的所有成员都是非常有益和有效的。对轮指类技术而言,长轮作为所有变化动作的母本,其动作越接近人体生理运动的自然常态,对本能条件的利用就越充分。更重要的是,演奏活动中这种平和本然的心态,能促使演奏者对后天训练的技巧产生亲和感,使之在和谐的技巧状态下，天然地接近音乐，自然地表现音乐。

根据完成动作必要条件的变化和差异，轮指的基本技术方式有以下三 种 ：

1·在第一弦上进行的轮指。

2·在第二弦、第三弦上进行的轮指，在第四弦上进行的轮指。

3·在两根、三根、四根弦上进行的轮指。

轮指的技术分析

一动作框架

基本长轮的动作框架要求大臂自然下垂,小臂自然抬起,手部略高于肘部。掌部、腕部与小臂作为一个稳定的整体,过渡自然。在外显形态上，掌心基本朝向面板,小臂至手背基本呈平面,腕部关节没有人为形成的内勾或内折。触弦时,拇指和食指的框架与采用旋转功能的常态弹、挑相似，即食指触弦时,拇指在近发音弦左侧,自然平伸,轻抚在食指末关节前的侧上方,两指之间的关系可即可离。中指、无名指、小指均呈自然松握的预备状态，指尖不能与掌心相触。所有手指的关节部位不能出现直角。

第二、三四弦的轮指，要求腕部微度向面板方向内折，与第一弦的基本长轮相比，掌心由朝向面板变为斜面向前。

两根弦以上的轮指，要求小臂略微向上抬起，手部略高于肘部，肘部内侧框架的角度小于第一弦的基本长轮。动作进行中食指与拇指交叉的位置相对后移。

二·参加动作的主体部位功能

(一)手指

轮指是以手指关节的屈伸功能完成的动作。其特殊性在于食指、中指、无名指和小指与拇指的动态是非对称的。

第一弦长轮：食、中、名、小四个手指应采用基关节为动态功能部位，拇指宜采用末关节为动态功能部位。

第二、三、四弦长轮:食、中、名、小采用中关节或者基关节动态功能部位，拇指采用基关节或者末关节为动态功能部位。

双轮或者满轮：食、中、名、小四个手指应采用基关节为动态功能部位，拇指应采用基关节为动态功能部位。

另外，拇指在其他弦上独立承担声部旋律时，为了保持轮指线条的平稳，拇指应随着弦序的变化，采用末关节与基关节协调配合的动作。

（二）腕部

在元动作长轮中，腕部关节的技术状态，能够直接影响到对臂重的合理利用，能够直接影响整个技术家族的动作水平。在常态条件下，作为重要的具有连接与支撑功能的部位，如果没有与其他动作连接转换的技术需要,长轮时腕部必须保持稳定,不能出现显性或者隐性的扭动和助动动作，腕部任何幅度微小的动态，都会引起前端手指与琴弦的关系的改变，干扰手指屈伸功能的发挥,最终使长轮的音响出现规律性的音强与音质的起伏。

腕部的另一个重要的功能，是弦序变化时的调节作用。比如：第二、三、四弦的单音长轮动作，应当利用腕部对指甲触弦角度的调节功能，采用腕部内侧向里（向面板方向）微折，其他条件不变。以保证拇指能在相对合理的角度经过弦。

（三）小臂

小臂在轮指中的主要功能是稳定和静态支撑，在发音的位置需要变化时，应当与大臂协调配合，保障手指弦上动作的平稳进行。

（四）大臂

大臂在轮指中的主要功能是稳定和静态支撑，但是在弦序弦数变化时，必须与小臂和腕部的动作协调配合，准确而合理地调节，按动作定位的要求，把手指准确地送到弦位。

三 · 动作条件与技术方式

（一）动作的定位

根据轮指在使用中的技术条件的变化，常态基本动作的定位也相应变化。主要的变化有：

第一弦长轮：宜采用食指基关节与第一弦的垂直关系定位。

第二弦长轮：宜采用食指基关节与第三弦的垂直关系定位。第三弦长轮；宜采用食指基关节与第四弦的垂直关系定位。第四弦长轮：宜参照

拇指指甲的直偏锋与面板的角度、距离关系作为定位的参照。上述三根弦的长轮，也可以采用食指中关节与发音弦的垂直关系定位。

双轮：宜采用食指基关节与里弦的垂直关系定位。比如，在第一、第二两根弦上进行的轮指，宜采用第二弦定位。

满轮：宜采用食指基关节与中间弦的垂直关系作为定位的参照。

由于演奏者的生理自然条件存在正常的差异，上述定位条件的选择是可调节的。

（二）自然臂重

参加动作的动态部位至手指指端的屈伸功能在动作进行中所合理释放的自然重量。

（三）触弦位置

与其他动作相比，轮指的五个手指依次动作所接触的弦体位置相对比较宽。这是由于在保持腕部稳定的前提下，掌部的自然宽度以及食指、中指、无名指和小指的自然伸展形成的。应当特别注意的是，不宜为了所谓“音色的统一”和“触弦点的统一”而硬性改变手部运动形成的自然形态与协调的自然框架。

（四）指甲锋面

拇指以正锋面为主，但是在第二、三、四弦的单弦轮指动作，拇指触弦往往会偏向直锋。食指和中指用正锋，无名指和小指用正下偏锋。动作方向略偏上时，四个手指均采用正下偏锋。

（五）动作幅度

食、中、名、小四个手指的动作幅度以自然舒展为宜。中关节动态框架的外显形态不能出现直角。动作经过弦后中关节不能用力直伸。

拇指的动作幅度由动态部位决定。采用末关节的时候，其动作幅度很小，外显动态为自然低下与自然抬起的交替。采用基关节的时候，拇指的上下动作幅度，以不改变掌部支撑的框架形态和功能为宜。

（六）动作方向

第一弦长轮：食、中、名、小四个手指依次向前自然伸展，或者采用微度向上的动作。拇指的末关节沿着弦体自然内屈，斜向动作，抬起触弦后恢复原有的平伸状态。

第二、三、四弦的长轮：拇指动作基本与元动作相同，其他四个手指的动作向前，并同时微度向外（离开面板方向）自然伸展，由腕部调节角度的变化。

双轮和满轮 食、中、名、小四个手指的动作方向为向前、微度向上。

（七）动作径迹

在腕部与臂部合理支撑的条件下，食指、中指、无名指、小指的基关节动作和拇指的动作（末关节和基关节），以屈伸功能为技术方式所形成的动作径迹，在动态感觉上是原路往返、自然交替、反复重复的。如果前伸的四个手指在离弦后向外向上划出弧线返回，并形成食指再次触弦时动作方向的微度下探，表明腕部出现了扭动前伸的动作。如果离弦后向下外向下划出弧线返回，则表明腕部和小臂同步出现了上旋或外展动作。这两种现象都会直接影响弦上动作能量转换的完成，影响音线的平稳。

四 · 自然音响

由弹性音点连缀而成的均匀、平稳的音线。第一弦清亮、圆润、明丽，点若珠玑。第二弦的音质温润如玉、柔婉、和雅。第三弦的宽厚丰美，凝结了一种幽、悠的特质。第四弦沉浑雄实的音质，具有一种苍然成熟的色彩。双轮满轮和谐平衡、舒缓丰满。

轮指的衍生动作

一由音点增减而衍生的动作

元动作长轮由音点的增减而衍生的主要动作有：四指轮，三指轮，以及与左手旋律有对位要求的、特殊音点数的轮指。

（一）四指轮

四指轮不仅具有独立的表现能力，在组合动作中的使用非常广泛，是轮指语汇中一个功能独特的、意义重要的词组。在任何速度、力度、弦数、

弦序、连接或转换条件下,四个手指的屈伸动作都应当依次独立从弦上经过。在使用中，它有独立的四指轮和四指长轮两种主要的形式。

四指轮：由于经常用在与前后动作发生交接的位置，因此，必须特别强调后部的稳定，保证四个手指在正确合理的动作框架中完成动作。

四指长轮：基本技术方式与元动作的长轮相同，但是，手指经过弦后的自然伸展幅度与长轮有所区别,由于食指必须与小指的交接,其外显动态带有明显的内屈动作。在动作进行中,拇指在空音指状态的框架应当保持自然平伸。

（二）三指轮

三指轮动作通常由食、中、大三个手指承担，可以由食指或拇指开始动作。在单独使用时,其音响效果介乎于弹挑和四指轮之间。连续使用时,其线条的音点相对稀疏,无名指和小指的空音指框架由前后的连接动作决定，可以自然松握或松展。

（三）特殊音点数的轮指

在特定节奏和速度要求下，轮指不是按照手指的自然指序依次排列的。比如 七个音点或者八个音点的轮指。音点的增加或者减少会改变原有的指序关系,通常,拇指动作在有点数要求的轮指中,对音点增减具有灵活的手指排序功能。如果没有特别的要求，不应改变基本的动作框架，不应改变元动作所要求的常态技术条件。改变指序后的轮指,尤其应当注意与其他动作交接的技术方式。

二 · 由弦序变化而衍生的动作

元动作基本长轮由弦序变化而衍生的动作主要有：里弦轮（详见轮指的技术分析）。

当轮指动作在第二、三、四弦进行时,指尖在弦上的感觉信号发生的明显变化是由于弦体条件的不同而引起的。它同时引起的相关动作体验有：

（一）阻力感：手指触弦时明显感觉到弦体相对粗，或者相对硬。

（二）抗力感 手指经过弦时相对坚挺,臂部的支撑相对明显,相对

有力。

(三)手指和腕部框架的微调(参见轮指的技术分析)。

这些变化必然引起臂重及经过弦速度的反应。在动作中，能够体验到臂重在指尖传递所产生的停留感觉(即通常所称的手指贴弦的感觉)比在第一弦上更加明显。同时,随着食、中、名、小四指向前伸展的感觉增强,拇指动作的动态幅度相对减缓,基关节的随动应明显地趋于平缓。在这样的技术条件下，要求肘部和肩部关节能有更加有力而稳定的支撑。

三 · 由弦数变化而衍生的动作

元动作基本长轮由弦数变化而衍生的动作主要有：双轮，满轮。

轮指动作在两根弦、三根弦、四根弦上进行时，拇指的动作幅度和动态功能部位的关节、腕部的框架、动作定位、动作方向、动作幅度等，都有相应的调整(参见轮指的技术分析)。作为音线使用时,完成动作的必要条件基本同上。但是,当双轮或者满轮作为一次性的独立动作使用时(包括在四根弦上轮指),特别是与后面的动作发生连接转换时,会出现正常的臂部的合理助动,其幅度由轮指的弦数和轮指后的第一个交接动作决定。两种使用情况都要求把弦数所形成的距离看作一个宽度大约相等的平面,后部应尽可能为手指的弦上动作的完成提供必要的支持,使弦体得到充分而均匀的振动。

四 · 由锋面变化而衍生的动作

元动作长轮由指甲的锋面变化而衍生的动作主要有：三指轮、四指轮、五指轮、正反锋面交替轮。

相关的动作条件变化有：

(一)定位的变化

相对后移，基本上同弦序变化所要求的位置。

(二)动态部位功能的变化

拇指的末关节，其他四指的中关节和基关节必须有机配合，协调完成动作。

（三）框架的变化

手部较元动作微度向上抬起。

（四）动作幅度的变化

手指方向变为由外向里，幅度比较小，基本上是经过弦即可，前伸的幅度是发音弦近侧的左前方。

（五）指序的变化

根据音点组合的不同，常用无名指或中指作为第一动作。

反锋面的轮指不宜触及指腹。其音色独特，自然音响相对单、暗、哑、朦胧、与正锋面的轮指在亮度、强度、纯度方面形成鲜明的对比。

同时，在触弦位置的选择方面，反锋面的轮指具有较多选择的余地，使它本身在一个音强层面上的色彩变化具有丰富的可变性。但是在力度变化幅度方面，它没有正锋轮指的优势。

关于下凹轮

从中国琵琶演奏技术的演进过程分析，在技术层面上由小指开始的下出轮与食指开始的上出轮没有严格意义上的衍生关系。但是经过前辈演奏家们的实践取舍，当代的教学和训练在一个相当普遍的范围都采用了上出轮。下出轮则成为变化动作和具有特殊表现功能的技法。就琵琶右手技法的特殊性和复杂性而言，这种选择对于技术结构的形成，对于合理的动作关系的建立，对于技术在整体意义上的进步和发展都有着非同寻常的、非常积极的作用。这是一个经过实践检验的理性的扬弃过程。

下出轮与上出轮在应用方面有着共同点，但是，两者的外显形态和技术方式有明显差异。这些差异主要是：

一、动态功能的差异

下出轮作为四指或五指轮独立使用，通常允许同步介入小臂的微度下旋转动作，以合理地完成与其他动作的连接和转换。

二、动作框架的差异

与元动作基本长轮相比，常态下出轮动作的手部框架往往明显略高

于肘部。

三 · 动作方向的差异

由于小臂同步微度下旋转动作的介入，下出轮的小指、无名指、中指、食指动作，通常会向前并向下微斜，拇指随上旋转动作向上微斜。

四 · 锋面条件的差异

由于小臂同步微度下旋转动作的介入，下出轮的小指、无名指、中指、食指动作，通常会采用下偏锋。

五 自然音响的差异

作为音线使用时，其自然音响有着不同于基本长轮的波动感。

下出轮对于手指独立能力和动作心理的支配能力的训练，都有相当积极的作用。在演奏的艺术表现功能方面，它具有非常特殊的形式美感。

由下出轮衍生的动作有：

临、挂组合：通常用于演奏多弦。采用组合屈伸功能完成。中指、食指或者加入无名指与拇指依次经过弦，由于腕部动态的介入，临与挂向前向后的循环往复动作，其径迹基本呈椭圆形。

反轮：指甲反锋面以下出轮的方式完成动作，用于演奏多弦或者单弦，宜采用手指屈伸功能。

正反锋面交替轮：正反锋面都以下出轮的方式动作。动作框架要求手部高于肘部。通常用于演奏多弦，采用手指屈伸功能为主，或者根据需要采用组合屈伸功能完成。

第三节 摇 指

摇指在技术结构中的伍置和意义

摇指是臂摇和指摇两个元动作的总称。

作为一个动作概念,摇指由两个元动作各自发展为不同的技术系列。即 臂摇系列和指摇系列。在右手系统的动作关系结构中,它们分别具有不同形式的衍生动作。在技术功能和表现功能方面,它们有着天然美妙的

对应关系、互补关系和相生关系，它们都是右手技术结构中具有承重作用的动作。

摇指在右手动作系统中的特殊性，主要表现在以下几个方面：

一一个相同的技法名称，包含着两个技术方式完全不同的动作系列。

二．两个系列的主体动作虽然在功能上分为两类，但是，它们都具有右手系统的动作中最简洁的外显形态，以及平衡合理的弦振方向和均匀精密的音响线条。

三．两个系列在使用功能方面有着本然不同的鲜明的对比性，原生音响带有自然的音质音色差异和不同的表现优势。

四．两个系列分属于两个元动作，并由此逐渐形成了两个带有不同功能属性特征的动作群，几乎每个衍生动作都可以在另一个群体中找到对比和呼应。

两大系列的表现动能比较

摇指两个系列的元动作都不是中性的，它们的自然音响都带有鲜明的功能倾向。由于参加动作的动态功能部位和其他必要技术条件的原因，它们在使用中同时受到动作连接与转换的条件制约。同时，不同技术方式所提供的对比的可能性与表现的倾向性，使其音线天然的色彩和质地已经具有某种特定的意韵指向。多姿多彩的摇指动作以其瑰丽斑斓的线条形态，为我们提供了一个天然的色彩源，在琵琶长音技法中显示出极为不寻常的光泽与美感。

·臂 摇

臂摇以小臂前端的微度旋转为技术方式，典型动作为采用腕部内勾的臂摇。其动作的能量转换结果可以产生具有通透、明灿的音色和丰满厚实的音质。音域及弦序变化方面的随意性，使它的音响线条在平面上铺展和挥洒出一种自由无忌的大气。即使在有伴奏的条件下，其圆实的音点也似一道明丽的色层，以特有的亮度穿透乐队的音墙。听其金石之声，赏其清朗之色，品其珠玑之质，完美的臂摇技术，在音响方面能够产生一种原

生的激荡感和充沛的撼动力。

二 · 指摇

指摇以手指的屈伸为技术方式，以采用中指或者食指的上偏锋指摇为典型动作。其轻捷的动作形态,协调的肌体的运动方式,以及无与伦比的音响质感,都是独一无二的。指摇美在其柔婉,精在其灵动,妙在其飘逸。即使在伴奏音流的回鸣中,其音色独有的飘浮性,也会游离弥漫,宛若天籁般飘然入耳。在一个音强变化相对狭窄的层面上，它能够独来独往,呈示出一种非同寻常的听觉诱惑。这是一种具有水墨画般色泽的、充满诗意的技巧，一种具有性别感的湖中水月般柔性的技巧。

臂摇的技术分析

· 臂摇的基本技术方式有两种：

(一)· 腕部内勾的臂摇

主要采用中指、食指、无名指，演奏多声部时还可以加入拇指。

是臂摇类动作最常用的一种。可以选择在琴体右侧边缘为支点，或者无支点的技术方式演奏。

(二)· 腕部内折的臂摇

主要采用无名指、中指、食指。通常是在有支点的条件下进行。

以覆手为支点：近指甲尖的两侧采用横向略微偏斜的动作径迹，双向发音。可以单指单弦或多指多弦发音，单线条以无名指和中指的动作最理想，和音和弦可以加食指，具有声部和谐的优势。

以面板为支点：动作方向为横向偏斜，与面板相对不是平行的，斜下向左时略为向外，返回时略为向内。演奏单声部宜选择无名指或中指在第四或第三根弦进行，演奏和音和弦加无名指。由于固定支点对动作的幅度角度都有一定的制约，通常情况下，不选择第一弦。

这两种框架的臂摇分别有着不同的衍生动作。它们在外显形态、自然音响、使用功能等方面有着明显的差异。它们所应当遵从的基本技术原则是：

1· 都是采用小臂的旋转为动态部位功能，手指没有独立的屈伸动作，

大臂没有助动。

2·都是采用指甲的两侧锋为完成动作的锋面条件，双向发音。

3·都是琴体重心、人体重心和动作部位的关系框架变化最大的基本动作。

另外，有一种技术条件比较特殊的臂摇。要求以拇指的正反锋面交替触弦，采用小臂屈伸功能为技术方式。其音响非常硬实、强悍、厚重，常用于演奏低音弦。比如：用于演奏《十面埋伏》中的“掌号”。

二·动作框架

(一)腕部内勾的臂摇

采用腕部内勾为动作框架是臂摇中最典型、最重要、最常用的。它对持琴的常态有特殊要求。琴体重心微度向左侧倾斜，面板略微转向偏正前方的角度。人体的重心也要相应发生变化，在常态动作条件下，身体的重心应略微低移或者略微前倾。

臂部可以采用无支点或者有支点的框架，支点宜选择在小臂的前部，轻松自然地与琴体的右侧边缘相触。两种动作的基本的技术方式是相同的。腕部略微内勾，从演奏者的角度俯视，面板、小臂、手部形成了一个近似三角形的框架。

小臂至手指为一体，手部的框架为：发音指的中关节呈近似的直角。基关节不能隆起，拇指自然平伸，手心朝向面板，形成弧线自然的弯曲，动作发音的手指相对略向前伸出。动作中，空音指不能出现用力散开或直伸的状态。发音手指的指尖应垂直于发音的弦体。

(二)腕部内折的臂摇

通常，腕部内折的臂摇是在采用支点的条件下完成的。支点可以选择在覆手上，或者选择在面板上。

1·采用覆手为支点

手掌内侧下方（与腕部连接处）轻放在覆手偏右侧，腕部自然内折，以此为支点。身体微度前倾，身体的重心相应低移。以面板的朝向为参

照，其角度应适当向右侧偏移，以便为臂部的动作框架提供合理的体位。大臂向前向外抬起，与小臂在肘部形成直角。拇指自然伸展，掌心朝向面板方向。其他四指自然弯曲，在中关节处形成近似直角，手指的指甲与发音弦形成垂直关系。空音指与发音指的框架基本一致。

2．采用面板为支点

拇指的鱼际肌与第四弦右侧的面板相触，以此为支点。动作框架的外显形态为：大臂向前向外抬起，小臂向上抬起，腕部自然内折，手背略偏向右侧。手指自然弯曲，在中关节处形成近似直角。指甲与发音弦形成垂直关系。空音指与发音指的框架基本一致。以面板的朝向为参照，其角度略微向右侧偏移。身体的重心应略向前向右倾斜。

三．参加动作的主体部位功能

（一）臂 部

臂摇及其衍生动作，都是采用小臂的微旋转为动态功能部位功能完成的。两种形式的元动作虽然动作框架有所不同，但是，大臂在两种形式的臂摇中，都应保持稳定，不能紧夹或者挤压。小臂不能介入显性或者隐性的屈伸。动作进行时，任何动作条件的变化都不能用力挤压支点，不能在支点上出现任何形式的滑磨动作。

（二）手 指

动作可以由中指、食指、无名指担任。发音手指必须与腕部、小臂同为一体，同步动作，在经过弦时，不能两侧晃动，手指关节，特别是中关节必须保持相应的抗力，为自然臂重的合理释放提供支持。但是这种抗力不能用臂部的用力控制来稳定，而是由合理的臂重与经过弦速度的比例关系实现的。空音指应当保持必要的稳定性，过于松软会衰弱手部框架对于发音指的正常支持。但是，不能直伸或用力定型在一个僵持状态。

（三）肘 部

肘部在动作进行中有着非常重要的框架功能和稳定功能，这种稳定性主要表现在小臂的外显动态上。特别是在无支点的臂摇中。

（四）腕部

作为小臂与手部稳定的连接部位，以内勾或者内折的框架，支撑和调节臂摇的角度、位置。

四 · 动作条件与技术方式

（一）动作定位

腕部内勾的臂摇：宜采用发音指中关节与发音弦的垂直关系定位。

腕部内折的臂摇：其动作定位由支点位置、动作框架与发音指的关系决定。

（二）自然臂重

小臂至手指指端以微度旋转为技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

（三）触弦位置

带有支点的臂摇，触弦的位置受到支点的制约。无支点的臂摇则与常态相近。

（四）指甲锋面

臂摇系列的所有动作，都是采用近指甲尖的两侧锋均匀地以磨动的感觉经过弦发音的。

（五）动作幅度

在发音弦的两侧磨动，动作幅度极小，经过弦后即成为相反方向的已触弦状态。

（六）动作方向

在臂摇不同的框架条件下，动作方向与小臂的微旋转所形成的自然方向一致。

（七）动作径迹

动作在发音弦的两侧基本上采用双向微幅磨动，连续反复。由于几乎没有明显的弦外动作感觉,因此,臂摇的动态体验,基本上为直接往返。

四 · 自然音响

腕部内勾的臂摇，其音响匀、密、疾、通、亮、锐、实、厚、浓。由圆通的音点连缀成极富于音响张力的线条。腕部内折的臂摇，由于面板的振动受到了抑制，其音色明显柔暗、婉约，音质明显温软、和媚。

臂摇的衍生动作

由发音弦数的变化而衍生的动作

元动作臂摇由发音弦数的变化而衍生的动作主要有：单指演奏多声部，手指组合演奏多弦

其音响特征均为线性。

（一）单指演奏多声部

单指演奏多声部的动作通常采用腕部内勾框架的臂摇为技术方式，由食指完成。在元动作的基础上，随着弦数的增加而相应地加大动作幅度。相同的条件下，不改变力形式，经过弦时手指要保持稳定的抗力，要尽量保持在平面上磨动的感觉。当弦数逐渐增加时，感觉体验为旋转速度和幅度的增加，而不是臂重的增加。动作进行中，肘部、大臂、肩部必须为动态功能部位提供有力的支撑。定位宜选择在主旋律或中间的弦位。

单指演奏多声部具有强奏的优势，在弦数逐渐增加或者减少的动作中，音响可以显示出理想的声部递增或者递减、张力积聚或者衰弱的音势变化倾向。

（二）手指组合演奏多弦

手指组合演奏多声部的动作，可以采用腕部内勾或者内折的框架为技术方式，选择不同的手指组合形式，完成动作的条件与元动作基本相同。在多声部的演奏中，由于声部平衡对触弦位置的要求，以及对手部框架条件的要求，拇指的指腹斜面向上，能够更充分地利用其两侧锋条件。在带有拇指参加的组合动作中，其他手指的弯曲程度是受拇指平伸后的长度制约的，即：参加动作的所有指甲尖应相对等距形成水平线。多指多弦要求所有的动作发音指同时触弦，指距均匀，入弦深浅均匀。

多指多弦具有声部和谐的优势，可以在动作进行中调节声部的音强

关系，并且，可以根据需要随时进行声部增减。

二 · 由动态部位功能复杂化而衍生的动作

元动作臂摇由动态部位功能复杂化而衍生的动作主要有：勾搭类（凤点头）。音响的特征是线条中介入音点。

通常采用复合功能，即：在小臂旋转功能的基础上加入拇指基关节的屈伸功能。由食指或者中指与拇指相组合完成。在新的组合形式中，中指或食指双向动作，在外弦发音。拇指采用指甲的反锋面或指侧腹触弦，动作与勾的指法近似，在里弦有规律地奏出音点，最常用为每四个音加入一次拇指动作。拇指的末关节保持自然平伸状态，屈伸动作与小臂的微旋转动作必须同步进行。肘部、大臂、肩部保持稳定的支撑，动作框架的外显形态与元动作的腕部内勾臂摇相同。拇指不能人为地用力，经过弦时不应有重涩感，必须与外弦的音线在臂重感觉上保持统一与融合。演奏双音可以采用食指与中指或无名指的合理组合，加入拇指后成为双勾搭。

指摇的技术分析

指摇动作有多种不同的形式。指甲锋面的差异，对技术方式和动作框架产生了直接的影响。

· 指摇的基本动作形式主要有：

(一)· 上偏锋指摇

主要采用中指、食指完成。它是元动作指摇中最典型、最重要、最常用的。可以单指单弦或多指多弦发音，单线条以中指或无名指的动作最理想，和音和弦可以加食指，具有声部和谐的优势。

(二)· 正锋指摇

主要采用食指完成。通常用于演奏第一弦，不用于演奏和音和弦。由于支点的固定，音质、音强相对统一，但缺少变化。作为特殊的选择，其音响锐亮，具有特别的穿透力和表现力。

(三)· 拇指摇

是右手系统动作的动态功能部位最前端的动作。采用末关节的屈伸

功能为技术方式，双向发音，用指甲的正反锋面斜下斜上微幅度动作。在指摇系列中，拇指摇在第四弦、第三弦使用有优势。空音指自然弯曲，在进行时没有随动现象。拇指摇基本不用于第一、第二弦，不用于演奏和音和弦。另外，拇指摇的动作还具有功能训练方面的重要作用，在指摇训练过程中所获得的动作能力，可以直接对音线类的摭分动作产生正迁移。

由于锋面条件的不同，上述指摇的动作框架、外显形态、动作方向、动作定、音质音色、表现功能等都有明显的差异。从技术方式分析，指摇动作所应当遵从的基本技术原则是：

1·采用手指的屈伸作为动态部位功能。腕部、臂部和肩部都是静态的支撑部位，腕部的稳定尤其重要。

2·采用指甲的正反面双向发音。

3·常态的动作框架要求肘部略微向外抬起。

二·动作框架

(一)上偏锋指摇

肘部向外向前自然抬起，手部略高于肘部，小臂在肘部关节与大臂形成的角度略小于90度。手背斜面向上,可以自然地看到小指基关节。拇指基关节如常态，不能向上用力抬起，手心要空、拱，食指、中指、无名指和小指的指背呈弧形自然弯曲。动作的发音指指端应稍向手心内屈，空音指的形态相对伸展一些。

上偏锋指摇可以选择采用或者不采用支点两种形式。它们动态功能部位的框架是相同的。采用拇指做支点的指摇，以指甲正锋、直锋或者指腹为支点，与琴体或者与弦体相触。拇指的支点位置要高于动作发音手指。

(二)正锋指摇

1·食指正锋摇

食指正锋摇的外显形态为：肘部略微抬起，主要为了缓解腕部内勾的角度。手心朝向面板，空音指相对比较直，食指应自然平伸，中关节不能弯曲。动作进行时空音指有随动现象。腕部、肘部、肩部都是静态的支

撑部位。小指或者无名指在覆手的左上侧（近第一弦）做支点，食指的触弦位置较常态偏下。食指以指甲的正反锋面横向前后小幅度动作。另外，在特殊条件下，同一动作也会偶用食指下偏锋演奏。

2．拇指摇

拇指摇动作框架的外显形态为无名指在第一弦左侧的面板上做支点，腕部自然内勾。肘部略微向外抬起，大臂与小臂在肘部关节处基本形成直角。腕部至肘部基本与面板保持平行的关系。空音指宜保持自然伸展。

三．参加动作的主要部位功能

（一）手指

食指、中指、无名指的指摇采用基关节为动态功能部位。正锋摇的拇指有两种动作方式：在独立演奏音线时，采用末关节动作，在衍生动作中与食指或者中指相组合时，采用基关节的动作。

特别应当注意的是，空音指具有稳定框架的、平衡的功能，在动作进行中，应合理地保持自然伸展。在动作进行中会出现随动现象，但是不能直伸或人为地用力控制成静态。

（二）腕部

腕部在各种指摇中的功能是静态支撑。腕部框架外显形态的变化，不能改变其稳定的特性。

（三）肘部与臂部

肘部与臂部在指摇中的功能是为手指的屈伸动作提供稳定的框架支持，缓解和调节腕部的内勾的角度。

四．动作条件与技术方式

（一）动作定位

1．采用上偏锋的指摇

以发音指的中关节与发音弦的角度关系为参照，可以采用基关节隔弦定位的方式。即：第一弦发音时，定位在第三弦，依此类推。后部的框架必须随着定位的变化而整体向前或向后移动，由大臂与小臂协调配合动

作。在采用拇指作为支点的条件下，定位要求基本同前。只有当拇指的触弦位置变化时，才会引起定位的变化。

一个手指担任多根弦的指摇时，由于手指基关节向前伸展的幅度比向后弯曲的幅度相对要大,定位通常略为偏后,即偏向最里侧的发音弦定位。

2 · 采用正锋的指摇

食指正锋摇应选择发音指的基关节与发音弦的垂直关系定位。

拇指摇宜采用拇指的末关节与发音弦的垂直关系定位。

(二)自然臂重

动作的动态功能部位（手指关节）至手指指端，以屈伸为技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

(三)触弦位置

上偏锋的指摇基本以中、上位为主，其他形式的指摇由支点的位置决定。

(四)指甲锋面

指甲锋面条件与分类相符，上偏锋或者正锋都是采用正反两个锋面。

(五)动作幅度

经过弦后的动作自然地成为下一个动作的发音前状态,动作幅度极小。即使在组合动作中，拇指的单方向动作也要求动作的幅度尽可能地小。

(六)动作方向

动作由反锋面开始，上偏锋指摇的动作方向为微度斜下斜上。食指正锋摇的动作方向为横向前后动作。拇指摇的动作方向为斜下斜上。在组合动作中，拇指的动作方向为横向或者微度斜下。所用不同锋面条件的指摇都不能出现向里（面板方向）与向外（离开面板方向）的动作。

(七)动作径迹

在动作的双向反复中形成的相对直线，以面板为参照，动作相对在一个平面进行。

五 · 自然音响

在指摇系列中，上偏锋的指摇音质柔美、朦胧、清淡、飘逸，由轻灵、恬淡、绒软细密的音点连绵成线。食指正锋摇的音色最为明丽、亮锐，音质脆实，音点具有很强的穿透力。拇指摇具有音点浑圆、音质厚实、音色浓润的特点。

指摇的衍生动作

一由弦数变化而衍生的动作

元动作指摇由弦数变化而衍生的动作主要有：采用中指、无名指和食指的组合演奏多声部。其音响具有色彩和谐、音质柔美的特征。

由于动作框架对参加动作的手指在长度方面有比较苛刻的要求，多指多弦的指摇动作宜在相邻的三根弦上进行。手指基关节的屈伸功能与元动作相同，无名指的伸展相对较直。如果选择采用支点的动作形式，可以采用拇指在面板或空音弦上轻触固定的形式。该动作在中上位置的演奏有特别和谐的音响色彩。

单指演奏多声部的动作独立应用的非常少，由于缺乏元动作的技术优势和音响优势，一般仅仅作为指法连接或转换的过渡性动作使用。

二、由动态部位功能深化而衍生的动作

由动态部位功能深化而衍生的动作主要有：以上偏锋指摇为技术方式的勾搭类。其音响特征是色彩朦胧的音线介入音点。以正锋食指摇为技术方式的勾搭类。其音响特征是色彩明快的音线介入音点。

(一)采用上偏锋演奏音线的勾搭

在元动作技术方式的基础上，加入同类功能的组合而衍生的动作。音线的声部通常由中指或食指担任，拇指用指甲的反锋面或指侧腹演奏音点。食指和中指的动作方向是横向偏斜下上，指甲用锋以正反面上偏锋为主，偶用正锋或者下偏锋的正反面。拇指的动作方向是横向偏斜下上，单方向规律性地加入音点。一般情况下，都用指甲的反面开始动作。在增加手指演奏双线条时，基本技术条件没有变化。音响特性与元动作相同。

(二)采用正锋演奏音线的勾搭

在食指正锋摇的基础上衍生的勾搭，采用食指基关节为动态功能部位。小指作为支点，轻放在覆手上第一弦孔的左侧。动作以食指正面开始，拇指指甲反面正锋触弦，与食指的正面正锋同步同时动作，规律性地加入音点。最重要的是，音点的加入必须与腕部的屈伸动作同时同步进行。腕部是动态的，小臂的前部带有相应的自然随动。这种勾搭是潮州音乐演奏中一个重要的、有特色的技法。其音响具有积极的、酣畅淋漓的、兴奋的动感特征，通常用于拷拍的演奏。

第四节　滚　奏

滚奏在技术结构中的位置和意义

滚奏的运动觉是一个相对特殊的信号。它与中慢速弹挑和快速弹挑有着极为相近的外显形态和亲缘关系。但是在动作法有关动作性质和动作关系的研究中，滚奏与弹挑类分别归属为两个元动作。

作为一个独立的基本动作元素，采用不同技术方式的滚奏，其音响特征具有鲜明的对比性与对应性。它们与轮指和摇指类的音线在音响特性方面也有很大的不同。

在使用功能方面,滚奏具有力度变化、音质变化、音色变化、弦序弦数变化等同时进行的可行性,可以简易地与右手系统的其他动作连接或转换。

在音响特征方面，不同的滚奏具有天然的差异。就音色而言，它们之间有浓淡之别、清浑之别。就音质而言,它们之间有薄厚之别、柔锐之别。就音强变化而言，它们之间有幅度大小之别、耐力持久性之别。这些自然差异，为滚奏在使用中提供了更多的选择性和更多的适应性。作为右手技术结构中长音动作，滚奏与轮指、臂摇、指摇以不同的音质、音色和动作的形式美感，使琵琶演奏艺术的线性歌唱功能得到充分而完美的展现。

在训练功能方面，它所具有的微幅度旋转、微幅度屈伸的动作动态，在高速度运动而激活的肌体兴奋的同时，又保持了动作的协调性和稳定性。滚奏的技术训练，可以强化和促进两种功能的动作水平，能够提高同

类动作、特别是复合类动作的肌体运动能力。

在琵琶右手系统的元动作中，由于滚奏与各类不同的弹挑在动作的外显形态和参加动作的部位功能方面具有很大的相似性，因此，如何界定它们之间的区别，对于动作法、训练法、技术性能、音响特性、功能优势等都有着极为重要的意义。

客观而理性的进行分析和评价，由于观念上的误区和思维定势、技术评价规则等方面的原因，滚奏被较为普遍地误认为是弹挑的加快。与其他元动作相比，由于滚奏的外显形态与快速弹挑相似，在技术条件和技术方式上易于产生混淆。相当多的演奏者都以快速弹挑作为替代性动作，或者以一种滚奏动作代替其他性能不同的滚奏。

滚奏与快速弹挑的差异不是以速度来界定的。滚奏和快速弹挑，在音响的本质上仍然是点与线的区别。从音响的特性来分析，滚奏的标志性特征主要体现在线条表现方面，而不是强调音点的个性。音点和音线的不同使用，表现出它们在动作的功能、形式方面的差异。如同弦乐的颤弓与快弓，即使演奏相同的快速旋律，音乐形象也是完全不同的。

滚奏的技术分析

以音点的均匀和线条的稳定为音响特征的滚奏，决定了它的动作感觉信号必须以整体的、线条形态的变化为基础。从这个意义上讲，滚奏对动态功能部位的协调配合有着严格的要求。在使用中，滚奏同时受到音线平稳连贯的要求和动作交接条件的制约。因此，以参加动作的部位功能为参照和依据，滚奏的动作分为两种形式：

- 臂滚奏

采用小臂前端的微旋转动作为动态功能部位，手指没有主动的动作。这种滚奏用于演奏分滚（食指滚外弦、拇指滚里弦），或者有特殊音响要求的扫拂滚。

二 指滚奏

采用手指关节的屈伸动作为动态部位功能。这种滚奏主要用于上位

触弦，演奏特殊音响的短线条。

手指屈伸动作在改变音点特性方面有优势，但其均匀度、耐力、稳定性相对较弱。小臂旋转动作在音强和耐力方面有优势，但是不易于在短音线的弦序变换或者交接动作中使用。

最常用的动作形式为复合功能的滚奏。采用小臂的微旋转和手指的微屈伸为动态部位功能，在上述两种动作的基础上构成。复合功能的滚奏在一定的音强条件和一定的速度条件下，完成动作的必要条件相对复杂，感觉信号也会相对复杂。

应当指出的是，在实际使用中，采用复合功能的滚奏有着明显的强势。这是由于它在动作连接、动作转换、弦序弦数变化、音质音色的融合性等方面所具有的优势决定的。因此，与作为元动作的指滚奏和臂滚奏相比，复合功能的滚奏相对更普遍、更经常地被选择应用。

不同形式的滚奏及其衍生动作，在音响特性、技术方式和运动觉方面，都应当遵从下述的基本技术规则：

1．音响的线条感。

2．同比条件下，动态功能部位的动作幅度宜微宜小。

3．复合功能的滚奏只能采用靠近腕部的微旋转与手指动作相复合。

指滚奏的技术分析

指滚奏是以食指中关节和拇指基关节（也可以根据实际情况选择拇指末关节）的屈伸功能相组合，作为动态功能部位。音响特征是细密轻灵的线条。

在右手动作系统中，采用手指屈伸功能完成的滚奏，是动态功能部位靠近前端的技法。其感觉信号简单、稳定，动作幅度小，手指弦上动作积极、灵敏，由清晰的细点连缀而成的线条相当轻柔。指滚奏在动作连接与转换方面，在触弦位置变化、弦序与弦数变化等方面，在作为经过性动作和短线条动作使用时，或者在与指功能类动作组合中，都具有非常强的优势。但是，指滚奏在表现功能方面受到音强变化幅度的制约，受弦数增

加的制约。在一定的音强条件下，同时又会受到耐力的制约。

动作框架

指滚奏动作框架的外显形态为：大臂自然下垂，小臂抬起后在肘部与大臂形成的角度略小于 90 度，即：手部高于肘部，手指指端略高于腕部。腕部是小臂与手部的连接和自然过渡部位，外显形态没有内勾或者内折。掌心基本朝向面板方向。食指自然弯曲，拇指自然平伸，拇指的指腹与食指的上侧在指端交叉，自然相触，呈近似半圆形。在常态动作中，空音指保持自然松握，指腹不能与掌心相触。

二 参加动作的部位功能

(一)拇指与食指

食指采用中关节，拇指采用基关节或者末关节，以微度屈伸为技术方式。在动作进行中，两个手指自然分离或者相触，不能用力相捏。

(二)中指、无名指、小指

作为动作自然框架的组成部分，以静态的形式为拇指与食指提供支撑。同时，在触弦位置发生上下变化时，或者指甲锋面条件发生变化时，必须根据前端的需要进行相应的调节，一般情况下，如果采用食指下偏锋与拇指直偏锋的组合，在上位触弦时，这三个手指可以选择自然伸展。

(三)腕部

对手部框架的稳定具有重要作用。腕部在动作进行中，始终以静态的方式参加动作，为臂部与手部的整体感觉提供角度及位置的保障。

(四)肘部与臂部

在指滚奏动作中，肘部与臂部具有两个功能：一方面作为静态的支撑部位，为动作在进行中的稳定提供角度及位置的保障。另一方面，在前端触弦位置和弦序发生变化时，为其提供合理的框架支持。

三 动作条件与技术方式

(一)动作定位

采用食指中关节与发音弦的垂直关系为参照。

（二）自然臂重

动态功能部位至指端以微度屈伸屈伸为技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

（三）触弦位置

指滚奏的触弦位置变化幅度相当大，可以在有效的发音位置进行选择，通常，在中位和上位都能获得理想的动作条件。

（四）锋面条件

食指采用正面上偏锋、下偏锋或者正锋，拇指采用正面正锋或者略微偏向直偏锋，主要由触弦位置决定。常态条件下，触弦位置越往上，指甲用锋越偏。

（五）动作幅度

动态功能部位关节的微屈伸动作，以小为宜。

（六）动作方向

由于臂部框架的制约，食指的屈伸动作为微度的斜向向上。拇指的动作方向为横向向后，微度偏斜上。在使用中要根据手指屈伸动作的自然状态相组合，通常是横向与斜向的组合。

（七）动作径迹

食指与拇指动作径迹是非对称性的，但基本上都是直接往返。

四 · 自然音响

指滚奏是动态部位非常接近前端的动作。其常态音响由自然清晰、颗粒细小、轻灵圆脆的音点构成线条，始终带有点的特性。以锋面变换和触弦位置为主要的音色变化手段，在音强幅度的变化方面没有优势。

指滚奏的衍生动作

在已有的动作形式中，指滚奏的衍生动作只有双滚。

由于指滚奏的动作幅度相对比较小，它的衍生动作在很大的程度上受到弦数变化的制约，如果采用食指与拇指的基关节为动态功能部位，可以演奏双滚动作。这种衍生动作宜用于采用双向双滚的形式，由于触弦位置

和锋面条件的原因，其自然音响相对特殊。完成动作的必要技术条件是：

1. 小臂与手部的静态支撑部分稳定为一个整体，触弦位置选择上位。

2. 食指采用下偏锋，动作方向斜上。拇指采用正偏直锋，动作方向横向偏上。

3. 空音指自然伸展，掌心朝向面板，斜面向上。

4. 食指与拇指基本不相触。

臂滚奏的技术分析

以小臂前部（近腕部）至手指端的同步微旋转作为动态功能部位。音响特征是厚润柔和的线条。

采用旋转功能完成的滚奏，在肘部和大臂的稳定支撑下，手指、腕部及小臂前端作为一个整体同时同步微度旋转，是臂滚奏动作的必须遵循的技术原则。如同所有持拨演奏的弹拨乐器一样，拨子本身没有独立的动作，而是以手持拨，用小臂前端旋转的方式经过弦发音。臂滚奏的手指在经过弦时没有主动、独立的动作。臂滚奏音响线条的密度、强度、均匀度、稳定性、音质等变化，都取决于动作进行时手指稳定的抗力和微旋转的功能水平。

臂滚奏与臂摇在动态感觉的体验方面具有相似性。

- 动作框架

大臂自然下垂，小臂抬起与大臂形成直角，或者形成的角度小于 90 度，手指前端略高于腕部。腕部不宜内勾，肘部至手背的框架过渡自然。中指、无名指、小指自然弯曲松握，中指与食指不宜紧贴。常态动作中，前端交叉的距离，是可以随着动作条件动作变化，特别是弦数的变化调节的。在动作进行中，两个手指可以保持相触或保持相对等距的分离。但是，前端交叉的角度不宜选择食指末关节以后的位置，拇指在食指的上方，两指分开的距离不宜过大。空音指可以松握或者松展。

二 · 参加动作的主体部位功能

臂滚奏动作的动态功能部位是小臂前端的微度旋转。该部位与腕部、

拇指和食指始终是一个整体,以同时同步的微度旋转作为技术方式。在经过弦时,手指必须保持相应的抗力和稳定性,在动作进行中,手指没有主动、积极的独立动作。空音指松握或自然伸展,指腹不能触及手心。肘部和肩部是稳定的、静态的支撑部位,没有随动现象。在弦序变化和位置变化时，大臂和小臂应协调配合，为手指的弦上动作提供支持。

三 · 动作条件与技术方式

(一)动作定位

演奏单音选择食指基关节或者中关节与发音弦的垂直关系定位，也可以选择略为偏向发音弦里侧弦序定位。演奏和音和弦可以选择中间或略偏向里侧的弦序定位。

(二)自然臂重

小臂前端至发音手指以微旋转为技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

(三)触弦位置

基本动作如常态或者略偏上位。当动作条件发生变化时，触弦位置也会相应变化。

(四)指甲锋面

食指正面上偏锋,拇指正面正锋。手指交叉角度和掌心朝向的变化，会改变锋面使用。动作在上位发音时,食指会偏向下侧锋,拇指会偏向直侧锋。

(五)动作幅度

由小臂前端的旋转幅度和弦序关系决定。以小为宜。

(六)动作方向

微度斜下斜上，内外旋转平衡对称。

(七)动作径迹

在动作经过弦以后，随即在反方向触弦发音，食指与拇指的空音状态几乎感觉不到。

四 · 自然音响

音线由厚润、圆实、均匀的音点构成。第一弦的弱奏有特殊的效果，其线条若隐若现，若即若离，断连相济。当臂滚奏作为短线使用时，应当考虑到它的自然音响特征、与其他动作交接的技术条件。演奏和音时，由于手指的关系是可以调节的，对声部的控制也相对自由。

臂滚奏的衍生动作

· 由手指框架关系的变化而衍生的动作

由于拇指与食指的框架关系的变化而衍生的主要动作是不同形式的双滚。

（一）分 滚

食指和拇指各弹一根弦，食指位于下方弹外弦，拇指位于上方挑里弦，保持交叉分离，手指抗力稳定，没有独立的、主动的动作。小臂前端的微旋转动作是完成动作的动态部位。

（二）双 滚

食指和拇指都弹两根弦，动作要求两个手指交叉，基本相触或有限度地分离，在其他条件不变的情况下，略为增加小臂前端微旋转的幅度。

（三）反 双 滚

食指和拇指各弹一根弦，两指加大交叉的角度，食指位于下方弹里弦，拇指位于上方挑外弦，手指保持稳定，没有独立的、主动的动作，完成动作的动态部位是小臂前端的旋转。

以上三种动作的自然音响，在声部平衡与和谐方面有着明显的差异。手指的框架关系和动作条件也有明显的不同，但是，它们都是采用与元动作臂滚奏的微旋转功能为基本技术方式的。

二 · 由弦数变化而衍生的动作

元动作臂滚奏由弦数变化而衍生的动作主要是扫拂滚。

扫拂滚要求拇指和食指经过三根弦或四根弦，其动作方向、动作部位的主体功能基本没有变化，动作的幅度加大以后，会相应地出现后部

的微幅随动，但是肘部关节必须保持稳定的支撑。在臂滚奏基础上衍生的扫拂滚，用于演奏多声部的强奏，用于演奏带有混声色彩的多声部旋律，用于声部递增递减，用于左手带有较复杂音位变化的演奏中，具有比较明显的优势。

采用复合动能的滚奏

一复合功能滚奏的优势

（一）作为滚奏类动作中最常用的一种，它的音响具有较大的适应性和融合性。

（二）复合功能滚奏的常态动作框架，是右手系统动作中最自然、最典型的，易于与其他动作进行连接或者转换。

（三）可以对某些动作进行合理替代。

（四）能够直接地利用元动作滚奏的单一性功能训练的结果。

（五）在线性快速旋律的演奏中具有特别的优势，尤其是在左手的音位、弦序等变化复杂的动作条件下。

用滚奏演奏快速旋律，需要与左手具有相同的动作水平和能力，双手是 双手在动作和音点完全严格对位对应的状态中，演奏出具有线条感的旋律。这些快速变化的音符，在整体线条中没有独立的音点的个性，而以流动行进的总体倾向性趋势为特征。

在技术上，双手动作都必须符合线性动作的技术规则，即：动作进行过程中不能中断臂重。在使用方面，适用于演奏近距离移位的，或者在同一根弦上进行的旋律。用于演奏经过性的短句或者连贯的同音型反复有非常理想的效果。

二 · 复合功能滚奏的技术条件

（一）框架的稳定性

复合功能的滚奏，要求肘部、大臂和肩部的稳定支持，要求腕部不能内勾，框架保持稳定。掌心略朝向覆手。拇指自然平伸，在食指前端上侧与其交叉，指尖在发音弦左侧。触弦位置发生变化时，要相应调节肘部

的大臂与小臂的角度关系。

（二）动作幅度宜小

小臂微旋转与手指微屈伸的协调关系是保持音点均匀度的重要条件。

（三）动作定位

采用食指中关节与发音弦的垂直关系定位。

（四）自然臂重

在动作进行中，如果没有特殊的目的，自然臂重应当以线性的方式释放，而不能以点性的方式释放。即：不宜强调前端手指动作的个性，而应当以手指与小臂的和谐感为运动觉的主要体验。

（五）动作方向与锋面条件

动作方向是微度斜上斜下，食指采用上偏锋。

三 复合功能滚奏的衍生动作

采用复合功能的滚奏，其衍生动作主要有：双滚、扫拂滚。音响特征为自然、融洽、和谐的混声。

衍生动作同样应当遵从上述的技术要求。双滚与扫拂滚始终都应保持手指的微屈伸与小臂前端的微旋转同步动作。同时，为了减缓小臂的旋转幅度加大后对音线平稳和音点密度产生的负面影响，应当合理地抬高小臂，将触弦位置上移。

第五节 摭 分

摭分在技术结构中的位置和意义

元动作的摭分是指以线条为音响形态的动作，它是右手动作系统的元动作中惟一的双弦双向同时发音的指法。其元动作及所有衍生动作都是由参加动作的手指各司其职，独立地在一根弦上完成动作。在动作的动态部位功能方面，它最大限度地利用了手指关节的屈伸功能。在音响方面，它具有特别的张力和兴奋感。指甲双面发音所产生的混声音色，使得它的线条具有一种点与线两种音响个性相互兼容的中间特征。就技术方式而

言，它与手指屈伸功能的弹挑有着比较接近的亲缘关系。在训练法方面，它对于同类动作在功能上有非常积极的正迁移作用。

摭分的技术分析

一根据参加动作的动态功能部位组合不同,摭分的元动作有两种动作形式。

第一种是采用食指中关节与拇指末关节相组合的摭分。

第二种是采用食指基关节与拇指基关节相组合的摭分。

两种形式的摭分都是采用手指关节的屈伸为动态功能部位的。它们的衍生动作都保留了各自技术方式的特点。作为线性动作，它们应当共同遵从的技术规则是：

（一）采用指甲的正反两面经过弦发音，而不能用指腹触弦（不包括音点类摭分)。

（二）掌部至肩部在动作中要保持稳定的静态支撑。

（三）动作幅度以小为宜。

（四）指甲正反两面的动作感觉是相对平衡的，没有单方向的重音。

（五）线条带有明显的以手指为自然臂重的音响特征。

二 · 动作框架

两种动作框架的相同点是：腕部微度内勾，肘部微度向外抬起，大臂与小臂在肘部形成直角。空音指自然伸展。

（一）食指中关节与拇指末关节的组合

食指自然弯曲，拇指自然伸展，掌心朝向面板。如果采用支点，宜选择无名指的指甲正锋，在第一弦左侧接触面板，手心朝向面板方向。

（二）食指基关节与拇指基关节的组合

食指和拇指完全平伸，两个指尖触弦的位置高于两指的基关节，食指的触弦位置要明显高于拇指，掌心斜面向上。与第一种组合相比，腕部的位置相应低移。如果采用支点，宜选择小指或无名指的指腹下侧面，在第一弦的左侧接触面板。

三 · 参加动作的主体部位功能

两种摭分都是以手指关节的屈伸形式为动态部位功能。发音指动作关节至肩部必须保持稳定。采用两指基关节组合的摭分，在动作进行中，支撑部位会产生一定程度的自然随动。

四、动作条件与技术方式

（一）动作方向

食指中关节与拇指的末关节组合，要求食指横向动作，拇指斜下斜上动作。

食指与拇指的基关节组合，两个手指的动作方向是横向略微偏斜。

（二）动作径迹

两种形式的摭分，都要求拇指和食指应直线往返，正反双向进行动作。

（三）动作幅度

动作经过弦以后，即成相反方向动作的预备，两个手指的动作幅度要求小而对称。

（四）动作定位

食指中关节与拇指的末关节组合，宜采用食指中关节与发音弦的垂直关系定位。

食指与拇指的基关节组合，宜采用拇指的基关节与发音弦的垂直关系定位。

但是，手指自然条件比较特殊的演奏者需要相应地做定位调节。

（五）触弦位置

食指中关节与拇指末关节的组合，要求两个手指的触弦点基本保持在相同的高度。

食指与拇指基关节的组合，要求食指的触弦位置比拇指大约高 2 厘米，应当根据个人的自然条件，由两个手指的长短差别和动作框架的协调感决定。

（六）指甲锋面

食指中关节与拇指末关节的组合，食指采用正锋的正反面，拇指采用正锋偏圆侧锋的正反面。

食指与拇指基关节的组合，食指采用下偏锋的正反面，拇指采用正偏直侧锋的正反面。

（七）自然臂重

动态功能部位至手指指端以微度屈伸为技术方式，在动作进行中所合理释放的自然重量。

五 · 音响特征

中关节与末关节的组合最为常用，其音响特征是：由疾密的音点连缀成具有弹性感和跳跃感的音线。手指正反面双向发音的动作，具有鲜明的音点感。音质柔和细碎，色若亚光，音点疾密，所形成的线条也相对有动态的、充满活力的、积极流动的感觉。

基关节的组合，音点相对大，音色浓，音质坚实厚重，其音响线条非常疾促，动荡，忐忑，但是充满动力。其音响特征是：由动荡的音点连缀成具有流动感和推动感的音线。

掀分的衍生动作

· 音点类掀分

掀分类最常用的动作形式是由元动作线性掀分衍生的音点类掀分。

在元动作的基础上衍生的音点形式，以其动态的多样性，一方面极大地丰富了音色的构成，另一方面极大地丰富了右手动作的形式变化，使音点在使用中表现出综合的、更强的美学功能。与弹、挑类动作所衍生的音点形式相比，它在参加动作的手指经过弦的同时性、正反锋面变化、动作的外显动态变化等方面，具有更强的语感，更强的应变性。

参加动作的动态部位发生变化，通常只能用于音点形式的掀、分类动作中。具有音点特性的掀分，可以同时在弦序和弦数进行新的组合。

（一）加入腕部动作

加入腕部动态的分，音质会产生刚、脆、亮的特性，可以在不同的

音强、色彩层面上使用。加入腕部的摭，音质可柔可刚，可松可硬，音色比较暗浊。这种动态功能部位的组合，在与其他动作交接时，具有较强的适应性。

（二）加入臂部动作

加入臂部动态的摭、分动作，在音质、音色、音强、音态、音性方面，具有比较特殊的表现功能。慢速或中速的旋律进行中，甚至能够在经过弦时，前后动作部位表现出一种非同时性的特征。特别是分的动作，可以有十分丰富多变的动作方向、动作径迹、动作幅度选择。

二 · 由弦数变化而衍生的动作

元动作摭分由弦数变化而衍生的动作有：双摭，双分，三摭，三分。

双摭、双分：三根弦同时发音，由元动作加入中指而成，中指动作同食指。

三摭、三分：四根弦同时发音，在双摭分的基础上加入无名指而成，无名指动作与中指和食指同时进行。

这类动作可以独立使用，或者连续使用。独立使用时，在一定的速度条件下，单向动作的技术条件和技术方式是相当自由的。比如，指甲锋面、动作功能部位的组合、动作方向、动作幅度等等，都有很多的可能性。通常，双向动作都受到速度条件的制约，元动作的两种技术方式在上述动作中都可以参照使用。同时，腕部可以有相应的随动，或者加入臂部的动作。但是肩部应当保持稳定的支撑。

第二章　基本动作的组合形式

在使用中，基本动作是根据不同的音乐意义被组织起来的。

元动作及其衍生动作向我们展示了动作之间纵向的关系，同类动作的发展以及相互作用主要是单一纵贯的。而动作之间的横列关系，则是通过同类或非同类动作的多种组合形式来体现的。中国琵琶历经千载的音乐文化实践，产生出变化万千的动作形式。在漫长的技术发展过程中，有着

纵向与横向关系的基本动作形式,在运动觉上被联结成一个动态的、多维的、互相作用的技术结构形态。在这样的技术结构中,独立的动作不再是孤立的,它在组织有序的综合优势的支持下,能够获得有效的、有着广阔可变空间的、可操作的、实用的新质。

不同形式的技术动作按照一定的要求，被有目的地以技巧的方式组合成具有新意的技术语汇，是音乐作品器乐化过程的一个重要的环节。

独立动作之间的关系，如同在意义上有关联的字。经过合理的组合，使原本独立的动作与动作之间产生了新的意义，构成了具有表现意义的词组。

独立动作与组合动作的数量，决定了器乐演奏在技术方面的丰富性与复杂性。技术条件与技术方式是动作的运行的基础。在这个基础上，不同的器乐形成了自己独特的动作组织与结构形态。不同的动作及组织形式越多，所涉及的人体生理运动、心理活动相对越复杂，技术训练所需要的周期也越长，难度也越大。

中国琵琶演奏的技术动作，其数量之多，组合形式之丰富，参加动作的部位功能之复杂，在具有同样实践意义、实践范围、使用功能和普及率的器乐中，是首屈一指的。这一特征，决定了琵琶演奏技术理论的研究，不仅仅是针对独立动作形式的，还必须对动作的组织形式及结构进行研究。这是基本动作转化为应用性技巧的关键。

第一节　音点与音线的组合

音点与音线的组合改变了原有音形态的意义和状态。动作在交接过程中，整体出现了新的动态，新的形式感。这里所指的组合，是一个完整的、不可分割的技术词汇，不同形式的动作在使用中应该被视为一个整体。

不同的指法组合,完成动作所要求的技术条件也会相应产生变化。比如 经过弦速度,自然臂重,动作幅度,动作方向等,都会从原有的单一

变为复合。这些变化同时会引起相应的动作心理反应。比如 从静态变为动态,从平稳变为积极,从简单的感觉信号变为复杂的感觉信号等。而动作形式和动作心理的变化,又会直接作用于音乐心理。器乐演奏艺术的特性之一，就是这种表里相及、多重反馈的交叉反应。

音线与经过性音点的组合

这类动作的主体是担任音线演奏的动作。音点的数量及形态非常自由,可以是单个或数个,但都是经过性的,主要是强调、强化、装饰、修饰音线的作用。这种组合通常用于同类功能的动作,少数非同类组合所采用的复合功能也是临时性的，影响动作的主体功能始终是起主导作用的。

· 与长轮的组合

与长轮相组合的常用动作有：各种形式的扫、拂接长轮（包括单指和多指的扫与拂)。各种形式的挂、临接长轮。各种形式的勾、挑接长轮。以上组合也可以在长轮动作进行中介入使用。在长轮之后使用的组合有：轮接分，轮接双弹，轮接拂、扫，轮接临、挂等等。

二 · 与滚奏的组合

与滚奏相组合的常用动作有：双弹接滚奏，扫拂类接滚奏，挂接滚奏,多指多弦下出轮接滚奏,滚奏接扫,滚奏接拂,滚奏接临、挂,以及滚奏进行中介入中指或者无名指的剔、抚动作等等。

三 · 与臂摇的组合

通常用于臂摇之前，只能与少数主体功能相同的动作组合。它们是：采用指甲下侧锋触弦的双弹接臂摇，扫接臂摇。一般仅用于强奏中。

从音线中直接分化出的音点

这类动作的音点与音线各自都有独立的声部，各自都有演奏主部的功能或背景声部的功能。但是，在完成技术动作的主体功能方面，必须是以音线动作为主的。从音线中分化出的音点，有时会介入临时性的、经过性的复合功能动作，它们不能影响主体动作的稳定性与连贯性。

· 从长轮中分化出的音点

在大多数情况下，从长轮中分化音点的动作由拇指担任。在音点与音线的组合中，这是应用最普遍的动作，其特征是点与线都是独立的声部。动态部位的主体功能是长轮，拇指动作在功能方面仍然与长轮一致，但是技术条件有一定程度的变化。比如：拇指框架较分化之前相对抬高，触弦位置上移。通常情况下，拇指的动作不能改变长轮的指序，不能出现非正常的重音和硬音。在回到长轮时，必须随即恢复常态。由其他手指担任的音线演奏，必须保持长轮的技术状态，特别是定位的稳定和伸展幅度的正常。声部在点与线的对应中形成不同的织体，在触弦位置、音点密度及臂重的选择上，必须合理地考虑、设计声部之间的音强比例、音色结构以及点与线整体行进趋势的和谐与张力。

这类动作包括：五指长轮（包括第一弦、其他弦或者双弦）中，拇指规律或非规律地担任音点声部的演奏，四指单弦或者多弦长轮中，拇指规律性地或者非规律性地担任音点声部的演奏，三指长轮中拇指规律或非规律地担任音点声部的演奏。

二·从滚奏中分化出的音点

从滚奏中分化出的音点，可以由拇指或者食指担任，其选择条件主要由音点的弦序条件决定。其音响特征是点与线都是独立的声部，音点不受弦序、音位、速度的制约，作为背景是其优势。通常，动作动态部位宜采用复合功能为技术方式，手指的分化必须用临时经过性的增加指功能屈伸幅度，这样，在组合中音点分化时，就必然地出现了暂时性的部位功能变化，但是，这种调节不应引起动作动态部位功能的改变。手指动作应尽可能保持小臂微旋转的幅度、速度和方向。只能临时性地变化两个手指的框架。由于这类动作在音响方面是以对比为主要表现手段的，因此，声部的关系应从整体进行考虑，比如：音色明暗的对比，音量强弱的对比，音质刚柔的对比等等。

这类动作有：从单弦滚奏中分化出拇指的动作，或者食指动作，从双弦或三根弦中分化出拇指的动作。另外，从滚奏类动作中还可以采用

无名指或中指担任音点演奏，其动态部位的主体功能和技术要求，与复合功能的滚奏基本相同。

第二节　程式化的组合

从理论的角度进行分析，元动作在种类方面的横向拓展必然是有极限的。而在不同的元动作基础上衍生的动作，经过组合，会不断地产生出新的形式。从这个意义上说，元动作在其发展过程中所获得的新质，又为其提供了新的衍生可能。丰富的形式变化在实践中所生成的一些相对固定的指法搭配，逐渐演化为程式化的组合。它们常常被作为意义独特的表现手法，用于特定的节奏，特定的速度，特定的音型，特定的音乐风格，特定的情绪倾向中。在使用功能方面，它们是一个完整的、独立的表现符号。在技术方面，与单一的动作有较大的差别，这是由于组合形式特有的动态功能复杂性所决定的。

程式化的组合动作，在技术上分为同类功能的组合与非同类功能的组合两种。

常用的同类功能组合

同类功能的组合，指动作的动态部位在功能方面的分类是相同的。由于单一动作在组合的过程中必须按照一定的技术方式进行交接，因此，局部的技术条件必然有所变化。比如：动作幅度、动作方向、动作径迹、指甲锋面等等，这些变化是在相同的部位功能条件下发生的。

屈伸功能的组合

屈伸功能的组合主要有分弹、摭弹类，分挑、摭挑类，弹扫类，弹轮类，挑拂类。

摭或分与弹、抚、挑的组合

宜采用手指关节的屈伸功能。连续使用时，拇指应与食指保持分指的手部框架。发音手指的框架同摭分。不同指序、弦序、弦数的摭类，分类组合，可以采用手指关节、肘部关节的屈伸或腕部关节的组合动作。要

根据作品的总体风格决定动作功能部位的组合形式，动作的速度、幅度、方向、径迹等都与此相关。通常，这类组合都不同程度地带有手指屈伸动作的自然音响特征，相对比较轻灵、轻巧、轻快。由于常与空弦音组合，音点本身也呈现了不同的形态：空弦音相对松长，散通，而实按音则相对圆融，实透。

二 · 分轮挑分、摭轮挑摭的组合

弦上动作是以手指关节的屈伸功能为主，连续快速反复时，会适度地出现腕部的随动。中慢速度可以参照音点类摭或分的技术方式，加入臂部的屈伸动作。这类组合的动作具有音色方面的相融性，但在快速进行中强奏没有优势。

三 · 弹与扫的组合

这类组合在使用中受速度条件的制约，受音强与音色的制约，有两种常用的组合方式。强奏时，弹与扫的动作都可以采用小臂的屈伸为动态功能部位的组合，手指没有独立动作，外显动态为动作幅度大小的变化。弱奏时，特别是选择上位触弦时，弹的动作可以采用手指基关节屈伸功能，与小臂或者大臂屈伸动作的扫弦组合，这种组合具有特殊的音色。

四 · 抹、抚、挑或者勾的组合

这种组合多用于演奏规律性的弦序组合。采用手指关节和腕部关节的横向屈伸动作，食指、中指的正锋反面与拇指的正锋正反面自由组合，或者食指、中指的下偏锋反面与拇指的直偏锋正反面自由组合。其特征为音点色彩的多变和动态形式的多变。

其他的形式还有：五个手指或者四个手指更为自由的组合，可以正反锋面混合使用，可以音点与发音手指对应或者任意选择。

五 · 弹轮组合

这里的轮指是由中指、无名指和小指的三指轮。可以完全采用手指的屈伸功能，或者在食指弹时，加入肘部关节的微度屈伸动作。与常态轮指不同的是；食、中、名、小四个手指必须采用不完全伸展的动作，特

是食指，离弦后要快速返回。这种组合形成音点与音串密集交织的音响，虽然没有强奏的优势，但其特有的轻灵与流畅，具有一种活跃的动感。

六、扫轮挑拂、拂轮挑拂的组合

四个动作采用组合屈伸功能，在组合动作中是一个比较特殊的用法。扫、拂采用肘部关节的屈伸功能，手指没有独立主动的动作，轮指的技术方式如常态，挑的动作可以采用指屈伸或者小臂屈伸功能。由于扫拂动作的触弦角度，指甲锋面、自然臂重、动作方向、径迹等条件的相对一致性，在音响上相当刚脆而富有弹性，动作的外显形态相当积极、舒展而富有生气。

旋转动能的组合

旋转功能的组合主要有弹与双弹，弹与扫，挑与拂。

这类组合通常连续反复运用在一个段落中。这类组合不要求手指独立、积极、主动的动作，而是小臂、腕部、手指作为一个整体，采用小臂前端的微旋转动作。大臂要稳定的支撑。组合的动作幅度由动作所要经过的弦数决定。扫、拂指甲锋面、方向、径迹与弹、挑一致。由于都是单向发音，组合中前一个动作离弦后返回的幅度、速度必须成为下一个动作的预备。如果没有特别的表现需要，弦数增加后不能人为地加力。相同时值的音符，增加弦数以后应相应加快经过弦的速度。

这类组合可以简单轻松地改变节奏的自然重音关系，动作的外显形态也会出现律动的变化，有积极的动力倾向。

常用非周类功能组合

一弹轮挑弹（包括双弹），弹轮挑扫类，弹轮挑拂类，扫轮挑弹，扫轮挑扫，扫轮挑拂等。

这些都是右手最常用的组合动作。轮指的手指屈伸功能与其他动作的旋转功能相复合，在动态形式上具有整体感。技术方面要求定位准确，合理把握四个动作在方向与幅度上的区别。一般情况下，选择第一弦定位。轮指采用屈伸动作，但是，在非同类功能的组合中，弹、挑、扫或拂的动态功能部位可以有多种选择。

作为经过性动作一次使用时，无论组合形式怎样变化，弹与挑的幅度都应小于扫与拂。但是，特别应当注意的是，在连续使用中，弹与挑的幅度必须成为下一个动作的位置预备。动作交接的技术要求应当与组织动作的基本规则相符（详见动作连接和动作转换）。在较快的速度条件下，组合中的旋转功能，宜选择小臂的前端，大臂和小臂在肘部形成的角度不应发生变化。

作为常用组合动作，这类音的形态均匀疏密相生、简繁相济的特性，能够在均匀的节奏中演奏出动态变化的效果，能够在平缓的旋律中演奏出华丽的音点，能够比较充分地展示琵琶特有的弹拨乐语言对音符的装饰性能。

二 · 剔挑弹挑

小臂前端的微旋转与手指屈伸功能的组合，拇指应采用与小臂旋转同时同步的动作形式。由于在快速的进行中，手指与弦序的关系是相对固定的，所以拇指在组合中具有定位的作用。这个组合在音响方面非常和谐，三个手指所独立承担的声部都有清晰的线条。触弦位置可以有较多的变化选择，快速度进行有优势。

三 · 挑双弹，挑扫

在这类组合中，双向的动作都可以采用复合功能，或者根据需要经过性加入屈伸动作。拇指动作时要与食指分开，但是食指动作时，拇指与食指的框架可即可离。由于这类组合中的挑常常在第四、第三弦发音，而食指的扫也从低音开始，弦数的差别在感觉上会产生旋转幅度不对称的体验。动作的外显动态相对轻松、灵巧，双向动作都可以独立演奏一个声部，扫与双弹可以作为音色或力度手段使用。

四 · 扫挑弹挑，扫挑弹拂

是琵琶右手最常用的组合动作之一。组合中的扫、拂可以与任何相同方向的音点替换。动作方向统一协调，仅仅是幅度的不同。动态部位的主体功能与快速弹挑基本相同，要求小臂前端的旋转功能与手指的屈伸功

能同步动作。该动作具有很宽的力度、速度的变化幅度,能够在快速进行中与其他动作发生连接或转换。

五、满轮与拂的组合

在连续快速进行中，如果两个动作是以交替的形式反复使用，满轮的动作可以采用复合功能,即 手指屈伸动作与小臂同步的旋转动作,掌心的朝向是与动作方向同步变化的。从低音弦序开始,小臂的旋转与食指的伸展同时斜下动作，返回时拂的动作也采用旋转功能。应该注意的是，在这样的组合中,由于弦上动作的幅度较大,合理地加入肘部关节的微屈伸动作，有利于两个动作的交接与声部的和谐。

六、勾与弹的组合

这个组合的双向动作都采用复合功能，但是与动作方向与常态有明显的不同。拇指勾时，小臂的旋转动作是由上侧微度向外的，而食指弹时，小臂的旋转动作是由上侧微度向内的。外显动态是手掌、腕部及小臂成为一体，特别是手掌出现了相应的翻转动作，食指用中关节的屈伸，拇指用基关节的屈伸，指腹触弦，其他三个手指自然平伸。动作常选用在第一和第四根弦进行,音响上有着非常鲜明的厚薄对比,浓淡对比,沉轻对比。

七、抹弹挑弹，抚剔挑剔

手指的屈伸功能与小臂的旋转功能相复合，分别在第一根与第四或第三根弦上交替进行。动作的幅度与旋律的速度相协调,中慢速时,食指或中指可以选用基关节动作,中快速时,则宜选用中关节动作。拇指的动作基本上以末关节与基关节的协调配合为主。该组合的音点特性是亦刚亦柔，亦实亦虚，节奏语汇具有鲜明的功能倾向。

八、勾抹弹抹

用拇指正偏直侧锋的反面，或者指腹的右侧触弦，食指、中指用正锋、下偏锋或者上偏锋的正反面触弦。空音指自然伸展。采用复合功能动作。如果主旋律在第四弦、勾的动作在下旋转及反复使用时，预备动

作要相应加大小臂上旋转的动作幅度，而弹与抹的动作幅度应相对较小。四个动作之间的音符时值可以自由地选择。通常重音点在勾的动作上比较有音响的优势，但是旋律则可以由任何一个动作的发音手指担任。这个组合的音响特性为：静中有动，动得儒雅而有弹性，动得曼妙而有韵律。

九·抹、抚勾挑勾

抹、抚的动作一般在第一弦进行，勾与挑常选择在第四或第三根弦发音。动作采用复合功能，中速进行时，抹的动作上旋转幅度相对大一些，触弦点低于勾和挑。这个组合的音点结实，以指甲的反面用锋为主，食指和中指采用反面下偏锋，其动态具有较强的个性及节奏感。

十·分扫、摭扫

这类组合的特点是分与摭采用复合功能，即：向上旋转成为扫的预备。组合中摭与扫两个动作还可以选择多指多弦的形式，在中慢速进行的条件下，小臂的上旋转应与屈伸同步动作。其音响具有混声的特点，动作的外显动态非常舒展、飘逸。

第三篇　左手系统的基本动作

左手系统的基本动作，就技术而言是沿着深化和复杂化这两个方向演进的。在音乐实践过程中，经过历代艺术家们的发展与创造，以元动作的常态按音动作为基础，左手逐渐衍生出一套完整的动作系统。这个系统不仅仅有着相当完善的基本技术结构与技术功能，有着相当丰富多变的动态形式。最重要的是，左手动作中精彩美妙的腔韵技法和润音技法，在情态、语态、音态、音势、音性等方面，为展示中国琵琶音乐艺术的人文特征、生活韵趣、美学品格提供了宏阔的表现与变化空间。

左手的技法分为两个功能不同的动作系统 第一，基本发音体系 第二，腔韵润音体系。它们分别有着不同的元动作。在技术结构中，它们是相互支撑的关系。这两个体系的元动作是左手技术结构中具有承重作用的框架性动作。

从技术发展的观点来看，动作的深化与复杂化从来都是相辅相成的，相互制约的。与右手系统的动作相比，左手系统的动作之间的关系具有更多的依存性，它们体现出一种更直接、更融洽、更亲和的状态，能够自然流畅地进行弦上动作交接。

左手系统的基本动作所涉及的相关技术方式和技术条件，是以基本按音动作的自然常态为参照的。它们在方法上所共同遵循的基本技术规则，是左手动作系统中不同形式的动作互相认同的基础。在这个基础上所建立的动作关系，无论动作进行中的外显形态出现什么样的变化，都会有一个综合的、相对恒定的感觉信号贯穿始终。这个信号对演奏者的运动觉影响重大、久远。是专业化知觉水平和状态的标志性反映。

左手系统基本动作应共周通循的技术规则

一基本按音动作

左手按音的基本形式是手指的起落动作，它是左手所有弦上发音动作的基础。

抬起与落下是演奏中左手使用频率最高的动作，左手系统的所有弦上动作都与手指的动态相关。左手的五个手指都可以担任基本的按音动作，以食指、中指、无名指和小指为最常用。拇指在按音动作中有许多特殊性，完成动作的技术条件与前四指不同。

在基本按音动作中必须注意的是：

1·基关节是食、中、名、小四个手指按音动作的动态功能部位，是手部框架最重要的支撑部位。手指起落时其他部位没有助动的动作介入。

2·采用自然抬起的动作离弦，不能人为增加幅度。采用手指的自然重量落下，不能人为增加下落的重量。

3·常态的基本按音动作，手指的末关节不能出现内折。

以上规则对左手的速度感觉和轻灵感觉都有直接影响。必须指出的是，单一强调用力起落的动作方式对于手指的功能训练是灾难性的。演奏艺术对手指功能的要求是多维的，对其动作能力的要求也是综合的。起落动作必须选择对不同动作的形式具有适应性的感觉信号作为常态，给予左手动作系统以普遍意义上的、具有结构优势的支持。只有这样，基本的按音动作才可能最大限度地、源源不断地从其他变化的动作形式中，获得激活自身动作水平升级的能量。

二·自然臂重

左手基本按音的起落动作，是采用手指的自然重量进行的。但是，在润音动作和腔韵动作中，由于弦体张力和动作框架的改变，臂部的自然重量也会相应介入手指的发音动作。通常，这种介入的臂重，应当与动态功能部位的选择一致。

三·臂部至手指的框架

左手的框架是指大臂、小臂、掌部和手指在演奏中的动态关系。这种动态关系受肩部、肘部、腕部坐标位置的制约，受人体与琴体之间在演奏中的动态关系变化制约。

常态的框架为：手指、腕部、肘部关节部位的过渡自然，肘部即使

在高于、低于肩部的音位上，基本位置应保持在肩部的左前侧。腕部保持自然的微度内勾。

在演奏进行中，框架是动态的，无法量化的。由于个体自然生理条件的差异，对臂部在不同把位上相对位置的外显形态描述，只是完成动作必要的技术条件的参考。左手在不同位置上的动作都必须在合理的框架中进行。这个框架是动作在运行中的状态，是在动态中根据发音音位的变换需要，而随时自动调节的。

左手框架的合理与否的主要检测指标是：各部位是否能够在动作进行中有机地，自动化地进行位置关系调节。这是一种与人的运动本能相关的、协调的、对自身动态的感觉和知觉，它在演奏活动中的作用是极为重要的，非具体技术性的。

在演奏中，左手框架主要有两方面的功能：

（一）定位功能

1·肩部、肘部与腕部的位置关系所构成的坐标，直接决定了整个臂部的框架是否合理，是否有效。

2·腕部、拇指与其他四个手指的动态位置关系所构成的坐标，直接决定了整个手部的框架是否合理，是否有效。

（二）支撑功能

变化按音中的腔韵与润音技法必须在左手框架的稳定支撑下才能够完成。由于手指的动作形态与在基本按音中不同，弦上动作由静态变为动态，因此而产生的音形态变化需要相应地调整参加动作的各部位功能关系。一般情况下要求：

1·腔韵变化的动作，包括不同动态形式的腔韵动作，都是在框架的支持下完成的。在张力变化相对大、时值相对长、或者带有保留指的动作中，框架的支撑尤其重要。

2·润音动作中，必须充分而恰当地利用掌部与肘部的支撑，以形成对手指不同动态形式的有力支持。

四 · 参加动作的主要部位功能

（一）肩 部

肩部具有稳定的定位功能和支撑功能。

左手任何一个位置上的动作都必须获得肩部的稳定支撑。在基本按音动作中，臂部的位置变化以及对距离的感觉、控制与调节，都是以肩部的相对固定为参照的。在不同音位形成的臂部至手指的框架及动作变化，对肩部的要求是：高音区（第三、第四把位）的按音不能下压或前倾，低音区（相把位）的按音不能上耸或后倾。

（二）大臂与小臂

臂部具有变化距离与位置的功能。

大臂和小臂与腕部共同构成左手的动作框架，保持和调节琴体与人体的距离，完成输送手指到达按音位置的任务。肘部对大臂与小臂的动态关系具有直接的调节作用，这种作用对左手变位技术和按音动作的框架具有非常重要的决定作用。

（三）腕 部

腕部具有调节臂部与手部位置、角度关系的功能。

在左手系统中最主要的功能,是给予手部动作以位置和框架的支持。同时,臂部与手部的框架关系是通过腕部调节的。手部在按音时的动态变化，必须在腕部的直接配合下才能够实现。所有非常态按音动作都有腕部不同形式的功能介入。在有些腔韵及润音动作中,腕部还以动态的方式参加动作。

（四）食 指、中 指、无 名 指、小 指

以复杂的动态形式、综合的技术方式，同步、直接反应音乐进行与内心歌唱的功能。

对于中国琵琶演奏的艺术和技术而言，左手手指的功能是灵魂式的。是动作感觉最为敏锐，最为复杂的部位。手指动作以其灵动多变的形态变换，本质地反映着演奏者在艺术活动中的心理状态。比如：运动觉、内心听觉、风格感悟、音符的运动方式等等。

作为动态参与发音的部位，多姿多变的动作形式，要求手指必须具备速度、灵敏度，具备相当的柔韧性、弹性、协调性、准确性，具备耐力、承受力和应变能力等综合的功能。这些特性是相互作用，相互支持，相互关联的。同时，手指的功能只有在得到臂部动态框架的合理支撑时，才能有效地发挥。

（五）拇指

拇指具有定位功能、支点功能、调节臂部与手部框架关系的功能。常态条件下，拇指不能负担琴体重心的稳定，而是在琴体重心发生变化时，协调臂部与手指的框架关系。除了按音动作，拇指在左手系统的动作中具有以下作用：

1. 定位作用

在基本按音动作中，变位动作和弦序变换都与拇指相关。拇指在琴背面的位置，能够决定臂部和手部的框架，对手指的动态和起落功能有重要影响。

2. 支点作用

在腔韵动作和润音动作中，手部和臂部的框架、动态的变化，都需要拇指的相应支持。在这种情况下，拇指与琴背的接触具有支点的作用，协调弦体张力变化与琴体的重心变化时的动作关系。

特别要指出的是，拇指在琴背面移动的径迹和移动方式，对动作的速度，尤其是变位动作能够产生直接影响。拇指在基本按音动作中不能负担持琴，不能在按音时出现与其他四个手指反向用力相捏的动作。

五. 空音指

空音指是针对发音指而言的，指演奏中随时出现的不发音手指，或者不直接与琴体、弦体相触的手指。

这些手指的状态也属于整体框架的一部分，它们一方面反映出发音手指的框架与自然臂重的状态，另一方面，它们对发音手指也有相应的制约作用。比如，空音指出现用力直伸的外显形态，或者在基关节与中关节处弯曲成直角，反映出手部与按音动作的不协调。同样的

外显形态，也会给发音手指造成按音动作的重压，或者衰减手指触弦感觉的灵敏。

空音指的常态基本上与按音动作抬起后的状态一致。要协调地保持在预备按音的状态。并且要注意在相把位和伸展指之后的空音指必须立即恢复常态。空音指框架的基本要求是 最大限度地保持掌部与基关节的自然常态，发音后即时恢复自然框架，使之在预备状态能够保持重要的调节功能和缓解功能。

六、把位与中间把位

左手的把位有两个基本含义：

基本把位：指左手按音的基本位置。在实践中，谱面所标明的把位是约定俗成的具体音位概念，在多选择条件下，把位具有标明发音音位的坐标功能。

中间把位：指左手在同一框架条件下（非移动条件下）完成的按音动作。在两个基本把位符号所标明的把位之间，重新构成的左手按音动作框架。

在实际使用中，基本把位所反映的只是在技术层面上的意义。而中间把位则更多地反映音乐层面的意义。

受音乐表现和组织动作规律的制约，左手的音位选择，更重要的是以弦序、指序、变位的技术条件为参照的。因此，几乎在所有的音位上，都可以自由地构成相对更加合理的把位，即 中间把位。中间把位的意义在于真正从需要和实用出发，让人体在演奏中始终处于最佳的协调状态，充分合理地组织按音动作的弦序和指序，自然流畅地完成音与音之间的美妙传递，寻求更加完美地与音乐对话的可能性。

中间把位的框架和技术方式，是在基本把位的框架基础上形成的。最重要的是指序条件。应该注意的是，要以音与音之间的实际距离而不是以音程决定中间把位的指序。同时，常用的基本把位，对中间把位的指序设计有相当重要的参考意义。

第一章　基本发音动作

左手的基本发音动作，由实音动作，虚音动作和独立发音动作构成。它们通过变位的技巧和弦序变换的技巧，组织成基本的发音体系。

基本发音体系所研究的对象，主要是左手在常态条件下相对稳定的发音动作，以及相应的技术条件和技术方式。它们在左手系统中的位置和关系坐标，详见左手系统的动作关系图表。

第一节　实音动作

实音动作在技术结构中的位置和作用

作为基本发音动作的基础，实音动作是左手系统技术构成的基本条件，也是腔韵润音体系的动作基础。左手动作及其组合形式都是通过实音动作的基本框架进行运作的。从动作条件以及技术方式分析，作为左手动作系统稳定的感觉信号，它们在功能性、基本性方面的技术优势，能够为与其相关的动作提供合理的、综合的、有效的系统支持。

作为基本的按音动作，实音的抬起与落下是左手最基本的动作形态，左手的所有动作形式都与其脉脉相连。基本按音的方式直接影响着左手系统动作关系的建立。它所涉及到的技术问题都是重要的、主要的、基本的、基础的、本质的和原则性的。作为技术结构框架中的承重性动作，它的作用不仅仅发生在左手系统，对右手系统的作用也是制约性的。

实音动作的技术条件和技术方式

一动作框架（以第一弦按音动作的框架为参照）

（一）手部

拇指在琴背左侧自然平伸，以末关节前的指腹触琴，形成横向微度偏斜的角度。食指、中指、无名指自然弯曲，小指的实际按音动作相对较为伸展，但在空音指的状态是自然弯曲的。五个手指的基关节都必须保持自然隆起的框架。常态条件下，以基本把位为参照，相把位和第一把位的按音动作，掌心不接触琴体。

（二）腕部

自然微勾，在手背与小臂之间形成柔和流畅的过渡。

（三）大臂与小臂

大臂与小臂是由肘部关节的调节形成和谐的动态作用关系。在变位动作和弦序变化中，它们主要协调框架关系和距离关系。

（四）肩部

自然常态。在相把位的按音动作，手部位置相对较高时，不应出现耸动或其他改变。在高音区的按音，应当保持原有的自然状态，特别是在拇指按音动作中，不能前倾或者与琴背相触。

综上所述，手指以自然弯曲的弧度为框架的常态。基关节应当保持支撑，所有关节不能出现折指。在某些位置上，小指的伸展相对较平直。拇指在框架中的功能是位置与距离变化中的稳定因素和微度调节时的参照依据。腕部、肘部与肩部的坐标关系决定了臂部的整体框架，肘部对左手系统的动作框架功能具有直接的、整体性的影响。

二 · 动作条件

（一）手指的触弦位置

食指、中指、无名指和小指采用指腹触弦。但是，通常食指会偏用指腹上侧，小指会偏用指腹下侧。在相把位，有时中指和无名指也会偏用指腹的上侧。

（二）触弦位置与发音品位、相位的距离

基本发音中的实音动作，要求所有的手指都必须在紧靠发音的品位，或者相位的上方落下，使弦体与品位或相位相触。偏上会产生虚杂之声，偏下会产生闷暗之声。

（三）动作幅度

动作幅度是针对手指而言的。基本按音的起落动作中，没有掌部、臂部的助动形式。手指自然抬起落下，不能人为用力抬高。所有伸展幅度大于掌部宽度的按音动作，要完成动作后立即恢复原有的、自然的掌部框架。

(四)自然重量

手指的起落动作以基关节为动态功能部位，在进行中所有效释放的自然重量。

主要衍生动作

· 多弦的按音动作

通常用干演奏和音、和弦，或者多弦同时发音的旋律。两根以上弦体同时发音的按音动作，是在单音的动作基础上衍生的。由于弦序、指序、音程及连接关系的不同，手指的按音动态形式也是随之变化的。

与单音的常态相比，三个与四个手指同时同步的按音，不仅仅在动作的动态形式上存在差异,在运动觉及心理体验方面也有明显的差异。各手指的按音动作宜同时同步进行。在更多的情况下,这种形式的按音会介入平按指,保留指,收缩指以及伸展指的方式。动作条件和技术方式也有相应的改变，比如，触弦部位、手部框架等等。

由手指独立完成的多弦按音动作，其框架协调自然，能够更为简单、便捷地与其他动作连接或转换。同时，手指指腹与弦体的交流能力最强，由它们传导产生的心理体验尤其直接而敏感。

这种动作在使用中形式多变，手指组合的可能性比较多。但是，前后动作在速度、弦序、音位方面对它的组合具有很强的制约性。

二 · 颤指

颤指既是装饰性的动作，也是具有独立功能的表现手段。它在技术上相对比较简单,与基本按音动作相比,颤指的特殊性表现在 通常以一个音为中心,动作上采用一个手指的实音保留指,其他以颤指动作发出的音,都向这个中心音回归。因此,颤指动作是由两个手指采用相对的动态与静态形式配合完成的。

颤指动作可以由任何两个手指组合完成，上方手指动作的技术条件完全与基本按音状态相同,但在颤指过程中,必须始终稳定地保持长音的进行状态,不能人为重按。下方手指必须采用手指的自然重量,以点触的

按音方式落下后，自然弹起，触弦不能介入后部助动，离弦动作不宜太高。另外，感觉信号往往对下落的动作相对敏感。

(一)颤指动作连续使用

基本技术方式同上。但是在动作进行中，应该注意静态手指的按音框架和重量，以及动态手指的上抬幅度、方向和后部的稳定。当左手颤指动作与右手的音点有对应要求时，则必须在速度上考虑双手的协调配合。

(二)多弦的颤指动作

会同时出现平按指、保留指等形式，动态与静态可以多弦与单弦、多弦与多弦的相组合。一般情况下不宜使用距离伸展指，上下方手指在近距离的条件下可以更轻松、更自然地完成颤指动作。这种动态组合，手部的框架要相应有利于静态手指的按音。

(三)与空弦组合的颤指动作

只需要动态手指的配合，其完成动作的技术条件同下方手指相同。应当注意的是，手指动作幅度必须是常态，起落动作不能介入腕部的助动，并且，要考虑到琴体的稳定性。

第二节　拇指的按音动作

拇指按音动作在技术结构中的伍置与作用

在实音动作中，拇指直接用于触弦按音是出现最晚的。随着演奏艺术与技术的发展和日趋完善,左手的功能得到了前所未有的展现,特别是参与了实际发音动作之后,拇指已成为具有定位与独立按音双重功能的手指。正是由于这种复合功能的特征,使拇指在左手动作结构中的位置与作用非常特殊，非常重要。

从第二把位开始至下方的高音区，拇指的参与对演奏具有两方面的影响。在技术方面,有拇指参与的按音动作,减免、缓解了音位在纵向与横向变换时的距离变化和幅度变化,并为不同手指之间的连接与不同动作形式的转换提供了简洁而实用的技术条件，使组织动作的过程更为准确，

更为流畅。在表现方面，拇指的前置，使按音动作的形式感发生了变化，演奏中随着人体重心和位置的自然调整，动作心理也会产生相应的体验，动作框架的整体更为协调，更为合理，更加具有动态变换的美感。

拇指按音的动作条件和技术方式

一、动作框架

与其他四个手指的按音动作相比，拇指按音动作的手部框架发生了明显的改变,但是臂部基本保持了与其他按音动作相同的框架条件。为了拇指的按音动作能够得到后部的合理支撑，其按音动作必须注意：

（一）拇指的基关节不能出现内折，末关节不能出现内勾。

（二）拇指前置以后，腕部内侧不能以支点的方式触压琴体边缘。但是在第三把位以下的按音动作,在带有保留指的伸展指,或者多弦发音的条件下，会自然的与琴相触。

（三）在任何条件下，拇指参与的按音动作，肩部不能改变其上下、左右和前后的坐标位置。

拇指在第二把位以下高音区的伸展指、保留指及多弦发音的动作中，特别是在中间把位的音位及弦序变换较多的旋律进行中具有优势。在拇指原有的定位功能取消后,这样的位置对臂部框架的稳定性以及坐标的合理性都有着不同于常态按音的要求。肘部对臂部框架位置的坐标关系有至关重要的调控作用,它在不同位置上的功能变化,直接制约着手部框架及拇指的按音动作。

二、拇指的空音指状态

拇指前置后并没有实际按音动作，这种情况下的拇指处于空音指状态。要求其框架必须保持自然常态,拇指平伸,指背与食指的上侧基本持平。不能以定位为目的与面板或品位相触,基关节、末关节不能因用力出现任何形式的折指。

以上所述的基本框架不是固定不变的。一方面，演奏者生理条件的不同,会在框架位置上表现出微差,另一方面,按音弦序与指序的不同也

会引起位置的变化。

三 、相关的动作条件

拇指按音的触弦位置，采用单音以手指侧面约在指甲二分之一的位置触弦，拇指与品位的距离和其他手指相同。双弦或者多弦依次往后。起落的动作幅度，要求离弦后自然抬起，以低为宜。同时，不能人为增加手指落下的重量。

主要衍生动作

一双弦按音动作

只用于相邻的弦序。动作框架与单弦按音基本相同，无需人为加重压力。带有伸展动作（实际距离）的保留指，会出现手部框架的变化，因为保留双弦按音并同时伸展会相应改变拇指自然平伸的状态，在使用中应特别加以注意。

二 、多弦按音动作

与其他手指组合完成。在正常的条件下，要尽量保持拇指与腕部高度相持平的位置，腕部的前后位置不宜超出手背。

三 、与其他手指组合的颤指动作

其框架与基本按音动作相同。动态手指必须采用自然臂重落下，抬起的动作不宜过高，不能有臂部动作的介入。

第三节　虚音动作

虚音动作在左手技术结构中的位置和作用

虚音是针对实按音而言的左手动作。指弦体不触及或者虚触品位、相位而发出的音响。

采用虚拟按音动作所产生的音响，在音质、音色、音强等方面与常态的实音形成相当大的反差。作为琵琶音乐中自然音色结构的组成部分，它们与右手相配合所产生的音响,以特殊的质地和色彩,成为具有独立表现功能的表意符号。

虚拟按音是双手配合才能完成的。从技术方式上可以分为泛音动作和浮按虚滑动作。

泛 音

作为一种技法，泛音在使用中特殊的、无法替代的音响功能，主要表现在其音质与音色的特性方面。泛音的本然音响，其声境之纯，意境之远，乐境之幽，情境之淡，是其他动作自然状态的发音所无法比拟的。

泛音动作分为两种：自然泛音和人工泛音。

自然泛音的动作条件和技术方式

自然泛音是常用的基本指法。在技术上，可以自由地与其他指法进行连接或者转换，可以演奏单音、和音和弦、琶音，可以独立的或者与其他动作组合使用，在速度及音强方面有着较宽泛的适应性。但是，由于自然泛音受到定弦与音位的制约，因此，它在音高变化及选择方面是有条件的。

动作框架

自然泛音的音位不能按照常态把位划分，它的动作框架是以自然泛音所在的具体位置来决定的。常态条件下，单音的动作框架与实音的基本按音动作相同。多弦按音动作的差别相对比较大，多弦按音的手部框架有两种：

(一)完全平伸

发音手指同时与四根弦相触，基关节、中关节与末关节完全持平，泛音音位变化时，手部、臂部以及拇指的框架和位置都会随之出现不同程度的移动、调整动作。这种形式具有保留指的功能。

(二)不完全平伸

手指保持平伸，但是基关节略微隆起，手指虚按在发音的品位上，与该品位上的其他弦也会相触。泛音音位变化时，整体框架的变化幅度相对比较小。这种形式宜用于经过性的或者有一定的速度要求的演奏中。

二 参加动作的部位功能

（一）臂部

根据自然泛音音位的变化而随时调整各关节之间的关系。由于平按指的使用，纵向变位的动作要求臂部功能具有更多的灵活性与适应性。

（二）腕部

腕部的功能主要是对不断变化的整体框架进行合理、有效的调节，为不同的手指按音方式提供支持。

（三）食指、中指、无名指、小指

在演奏泛音的动作中，它们必须具备以下三种功能：

1. 在相同的音位平行以屈伸的方式完成弦序变换的功能。

2. 两种形式的平按动作功能。

3. 多指多弦的组合动作同步按音功能。（包括虚实按音动作的组合）

（四）拇指

拇指在虚拟按音动作中必须具备以下三种功能：

1. 与其他手指的浮按动作相呼应的轻触动作，随时适应手部框架变化的移动调节功能。

2. 独立完成泛音浮按动作的功能。

3. 移至面板前方，协调其他手指完成不同形式的浮按动作功能。

三. 相关的动作条件

（一）手指与弦相触的位置

单音或者多指多弦的按音动作与基本按音的常态相同。平按动作要求中指和无名指采用内正面，食指宜采用内上侧面，小指宜采用内下侧面。拇指采用上侧面。

（二）动作幅度

自然泛音要求发音后左手随即从弦上离开，无论采用什么形式的手指动作，离弦后上抬的幅度都以小为宜。

（三）自然臂重

自然泛音的演奏，采用的是手指在弦上轻虚点浮的技术方式。手指

与弦相触即可发音,反之则只能产生闷抑的声响。这样的技术条件下,要求发音手指与弦体轻灵相触。

(四)自然泛音的位置

通常，在带有自然泛音的品位或者相位的正前方。但是，在近山口与覆手处的高音泛音,自然泛音的实际发音点与品、相位的实音位置不是严格的正前方。

呈要衍生动作

一不同音位的自然泛音

由手指的不同组合完成，可以采用多指多弦的形式或者与单指多弦相复合的形式。在高音区,特别是拇指前置以后,组合的框架条件更为充分。这种衍生动作在进行中受到速度、手指伸展幅度以及动作交接的制约，经常在特定的技术条件和音乐条件下使用。

二·泛音琶音

单方向进行的琶音是常用的动作，发音后手指必须随即抬起，可以与右手在最后一根弦的动作同时离弦,也可以与右手的弦序变换同向同步移动。双向连续进行的琶音常常作为一个独立的表现手段使用,动作进行中,发音的手指必须保持浮按在泛音的音位,与最后一组泛音同向同步移动离弦，或者在右手动作完成后离弦。

三·泛音与实音的复合

可以独立使用或者作为音色手段使用，能够同时产生具有亮度对比的音响。手指的虚实动作对音位有非常精确的要求，手部的框架必须合理才可以轻松完成。臂部则应以里弦发音手指的按音需要为参照，设计和调整肘部的上下与前后位置。在利用实音的润音方式延长和装饰自然泛音的时值时，泛音发音以后，动作框架应自然调整为实音的合理位置。

人工泛音的动作条件和技术方式

人工泛音的演奏,要求左手动作与基本按音动作同。右手采用小指在

左手发音音位下方的八度品位上，与弦体轻触。可以采用食指中关节屈伸的方式拨弦发音,或者食指与拇指相触,以臂部组合屈伸的方式拨弦发音。

人工泛音常常用于一个相对独立的乐句或者乐段。与自然泛音相比，它有两个明显的优势。第一，在技术上，它不受音高变化的限制，在所有有效的音位都可以获得美妙的泛音音响。第二，左手可以像实音按音动作那样同时进行润音和腔韵变化。但是，由于人工泛音必须在双手配合的条件下完成，演奏单音有优势，在实际使用中，尤其受到速度和音强方面的制约。此外，人工泛音可以一根弦上演奏和音、双音。

浮 按 虚 滑

虚音的滑按主要用于装饰性、点缀性和拟声的演奏中，虚音动作虚在左手,双手的虚实之差所产生的音响,以无光泽,无穿透性、无准确的标准音高为特征。浮按的音位(不包括带有自然泛音的音位)可以发出的音，是象征性的、黯淡的、带有抑制性的。

虚滑的动作有音高的进行趋势，其发音是虚拟的，朦胧的、只能意会的。这两种动作的使用不受弦序、音位和速度的制约,但它的表情具有明显的功能倾向，应当在指法设计时给予必要的关注。

作为左手装饰性的动作之一，浮按虚滑在自然音响中具有独特的色彩。它的动作不是在经年累月的训练中形成的,与基本的、基础性的动作相比,它在使用中的状态带有很大的随意性,即兴性,偶然性。它更多地直接利用了人的本然的动作本能，在演奏中随着音乐的动态而选择动作。因此,我们无法在技术上为其设计相应的规范与条件。与所有基本动作相同的是,浮按和虚滑的动作在进行中同样有协调性、合理性和分寸感的要求。对于任何一位演奏者来说,创造活动中的所有行为都与音乐相关,都不可避免地成为个人艺术风格及品位的组成部分。在这个意义上,对本能的、非技术性动作的运用,即使在最原始的状态,也有着悟性和知觉水平的差异。

第四节　独立发音的动作

独立发音的动作在技术结构中的伍置与作用

左手独立发音的动作有三个：打，带，擞。

作为自然音响中非常重要的构成部分，其意义在于它们独特的音质、音色以及动态形式所具有的表现功能,能够与右手发音的基本动作所产生的音响形成对应和对比。这种对应与对比,使中国琵琶的音响产生了自然的立体感。

左手独立的发音以雅悦人，以静赏心，以淡化浓，以虚济实，偶施大动作于弦体，能发出异常激荡的轰鸣。

打

打的动作条件和技术方式

常用的打音有四种常用的动作形式：实音打，空弦打，交替打，拍(平)打。

实音打

打音动作中最常用的一种。通常出现右手的实音之后，直接利用其余音完成。完成动作的技术条件是：

(一)自然臂重

左手常态按音完成之后，必须以相同的自然重量保留在原有的音位上。

(二)部位功能

担任打音动作的手指基关节必须有上抬的预备动作，动作幅度要大于基本按音动作的常态,动作落下的重量相对大,速度相对快。与空弦音连接时，要求采用相同的技术方式。

(三)音区的选择

打音受弦长及张力的制约，具有独立表现功能的打音宜在第三把位上方(中、低音区)的音区进行,经过性的打音则可以在更多的音位进行。

(四)动作框架

臂部和手部的框架与基本按音动作相同，打音的腔韵动作与润音动作也完全与常态相同。实音与打音连接的动作，宜在相对近的距离进行，不宜采用伸展指的动作形式。

二 · 空弦打音

空弦打音用于多根弦同时发音，在使用中具有特别的音响色彩和动态表情。与其他动作没有直接的交接关系，完成动作的技术条件是：

(一)触弦位置

发音宜选择在带有自然泛音的音位,触弦位置与自然泛音的要求相同。

(二)音区的选择

音区的适宜范围与参加动作的部位相关，采用小臂的旋转功能，与腕部和手部同时同步进行动作的打音，必须在第十三品位以上至第四相的音区内进行。采用腕部的屈伸功能，与手部同时同步动作的打音，可以在所有带有自然泛音的位置进行。

(三)动作框架

所有手指自然平伸，采用中指，或无名指，或以这两个手指为中心，在自然泛音的位置落下，其他的手指也会不同程度的与弦相触，但发音手指必须保持与空音指不同的支撑力和抗力。

(四)部位功能

以旋转功能完成的动作，必须保持肩部及肘部的稳定。以屈伸功能完成的动作，必须保持肩部至腕部的稳定。

(五)自然臂重

空弦打动作通常有一定的音强要求，必须采用动作动态部位的自然重量完成动作，并且要一次性完全释放。

三 · 交替打音

具有独立表现功能的动作，通常由不同手指依次动作，在不同的音位上连续交替进行。完成动作的技术条件是：

(一)音区的选择

单打动作的发音受到弦长与张力的制约，宜选择在第三把位上方的音区进行。

（二）动作交接

每个参加打音的手指都有独立的预备落下动作，音位上的音之间的交接必须采用离开弦体，重新落下的方式进行，每次打音动作离弦后，要有空弦状态做间隔，与跳音或断音动作比较相似。

（三）部位功能

动作必须由手指完成，利用自然重量并且加速度落下，掌部与腕部有协调的随动。

（四）触弦位置

与基本按音动作相比，手指更为平伸，指腹与弦接触的位置相对偏后。

（五）动作框架

音程距离较大时，打音动作不宜保持在伸展指的框架状态，而应该运用小臂及腕部的功能进行位置调节。

四、拍打

拍打的动作没有具体的音高要求,只有音点密度的变化和音强的变化。拍打是具有独立表现功能的动作，通常采用反复拍打触弦的形式，可以与其他实音动作连接，或者直接与空弦音连接。完成动作的技术条件是：

（一）动作框架

所有手指自然平伸，间距均匀，可以与掌部的宽度相同，或者略为宽于掌部。肩部与臂部必须保持稳定的支撑。

（二）触弦动作

手指必须同时触弦，深浅、轻重要均匀。

（三）部位功能

完成动作的动态部位宜于选择腕部，或者手指的基关节。

（四）自然臂重

采用动作动态部位的自然重量完成动作。

带

带的动作条件和技术方式

左手指将弦带起（离开目标方向），离弦发音。指腹控制音响，手指或者臂部控制速度。

在实际使用中，每个手指都可以担任带起的动作。带的动作有连带，打带，空带，上带四种形式。

一、连带

与实音动作组合使用，通常紧接在实音动作之后，直接利用实音的按音手指，离弦抬起时将弦带起发音。完成动作的技术条件是：

（一）部位功能

手指带弦抬起必须采用独立的手指动作，不能介入后部的助动。

（二）动作幅度

手指抬起的幅度要自然，特别是作为经过性的动作与其他指法组合使用时，不能人为地加大。

（三）动作方向

手指抬起的方向与基本按音动作的起落相同，不能采用让手指顺势从弦上直接滑下的方式发音。

（四）自然臂重

连带动作用于连续反复的实音（或者打音）与空弦之间时，抬起的动作必须中断臂重,即每一次带起都是独立的动作,下一个动作是重新开始。

（五）音区选择

连带动作宜于在第三把位以上的音区使用。

二、打带

与打音动作组合使用，通常紧接在打音动作之后，直接利用打音动作的手指，将弦带起发音。完成动作的技术条件是：

（一）自然臂重

打音动作完成后,不改变臂重条件,保持其原有的状态将弦带起发音。

(二)动作条件

作为经过性的动作，特别是在快速进行的旋律中使用时，动作幅度、动作方向都与基本按音动作相同。

作为具有独立表现功能的动作一次性使用，或者用于慢速进行的旋律中，应当根据音位及弦序的条件，恰当地选择打音的手指和抬起的方向、幅度，还可以相应地改变参加动作的部位功能关系，以保障带起动作发音质量。

(三)音区选择

打带动作在第三把位上方的音区使用时，其音响的表现功能相对有优势。

三 · 空带

独立将弦带起的动作，空弦发音。可以出现在实音之后或者直接与空弦音连接。完成动作的技术条件是：

(一)发音手指的选择

根据作品风格和旋律进行的速度的需要，选择带起动作发音的手指。一般情况下，宜选用指腹相对柔厚的手指完成动作。

(二)发音位置的选择

必须恰当地选择触弦带起的位置，这与音质、音色密切相关，与前后旋律的连接密切相关。常态条件下，离蝠手或者山口的距离越远，自然音响相对越松长、越厚润。

(三)动态功能部位

必须恰当地选择参加动作的动态部位，手指、腕部或者臂部的带起动作具有完全不同的动态形式，它们会通过动作方向和幅度直接影响到演奏的分寸感。

(四)手指触弦位置

必须恰当地选择带起的触弦位置，在手指指腹入弦较深的条件下，宜

选择在两个相邻的音位之间将弦带起。

四 · 上带

具有音色表现功能的动作。与下方固定音位的手指配合，在按音动作的上方将弦带起,发出较为纤弱、短锐之声,其音高由发音音位上方至山口的弦长决定。完成动作的技术条件是：

(一)音位与制约条件

基本没有音区的限制,但是受到速度,音强,动作连接与转换的制约。

(二)发音手指的选择

完成上带动作的手指采用食指或者中指的屈伸动作，由于手部动作框架的原因，食指具有完成动作的最大优势。

(三)触弦位置

上带可以采用指甲正面或者指腹，也可以采用指甲反面。带起的动作方向是弦体左右两侧,横向进行。指腹与指甲的音色亮度不同,但是完成动作的其他条件基本相同，在多弦发音时具有同样的穿透力。

(四)动作框架

下方保留按音动作手指的伸展要相对偏直，以提供合理的手部框架保障上带动作的协调。

(五)应用条件

上带动作要求右手在音强，触弦位置，指法设计等方面的配合。同时，左手在指序及音区方面也必须注意选择。

另外，带起的动作可以采用隔弦及邻弦的方式，同时在两根或者多根弦上进行,也可以按照一定的速度以琶音的方式依次从弦上经过。可以采用单一手指完成,也可以任意选择不同的手指进行合理的组合。在这种条件下,尤其在空弦状态,参加动作的部位相对比较自由,其动作形态主要受音乐作品风格的制约。

擞

擞的动作条件和技术方式

撇音动作主要功能是变化和延长音点的余音状态。它通过改变音点的原有形态，产生不同的点线交融的感觉，使长音产生新的音响表现功能。撇音动作通常与右手的音点类动作配合使用，一般用于实按音或者空弦音之后。完成动作的技术条件是：

一、动态功能部位

必须采用手指基关节的屈伸功能动作，连续起落，经过弦发音，后部要稳定支撑。每个手指都可以独立完成撇音动作，与实音相组合时，不宜采用伸展指，实音的保留指不应人为用力。

二、音区的选择

由于撇音受到弦体张力的制约，因此，在第三把位以上音区的点撇具有连贯的线条特征，而下方高音区的音响则具有鲜明的音点特征。

三、自然臂重

手指落下时的自然臂重，不能发出带有具体音高的声音，但是抬起时必须以轻灵的动作将弦带起，发出上方保留指所按的音高。

四、动作方向

手指抬起的动作方向是横向，近乎滑落的动态。

五、应用条件

与空弦音相组合时，拇指在琴背的功能不仅仅是定位，还具有一定程度的支点作用，其它四个手指的动作与前相同。右手的触弦位置，参加动作部位，音质音色以及臂重条件等，必须考虑与左手动作的交接关系和音点的对应问题。

打、带、撇的动作比较和应用

在中国琵琶音乐作品中，打、带、撇三个动作都具有动态、音色、律动和意境方面的表现功能。它们可以独立使用或者以组合的形式使用，可以作为具有独立意义的表现符号，或者与其他指法相组合构成一个完整的意义单位。在传统音乐作品中，尤其是在文曲中，它们是左手最常用的艺术手段之一。

打、带、撇以生动和轻灵的动态传达出某种独特的音响韵致,这种音响韵致的淡远、含蓄和幽静,与中国传统文化所推崇的美境有着深层的关系。尤其在写景类的文板乐曲和南方民间乐曲中,左手独立发音的动作具有大音希声的意韵。

在轻灵中生成意趣，在淡雅中表现悠然，在静谧中感知生动。以简洁的音点疏密变化和色彩变换展现疾徐对比,景深对比,动静对比。它们在音乐表现中的运用,使原有旋律的音响平面幻化出多维的乐象,使技术上的形式动态以及音质音色的美都变得更加具有语感，更加具有诉说性，更加具有独白的功能。

这三个动作在应用方面，具有技术使用功能的差别：

打音重在落下，发音是手指打下后所在音位的音高。

带音重在抬起,发音是带起时上方手指所按的实按音音高或空弦音高。

撇音重在经过,以手指斜向连续轻灵掠过的方式,装饰上方实按音音高或空弦音音高。

应当指出，这三个动作在一定的音强条件下才能显示出特别的优势。因此，在使用中要注意到右手动作的配合，比如触弦位置，指甲锋面选择，动作功能部位选择以及与左手的交接方式等等。

第二章　变化发音技术

变化发音技术包括左手全部腔韵润音动作。

就其技术意义而言，腔韵润音动作所研究的是音的动态，即：音的运动形态及其功能。这种形态和方式是中国器乐艺术最典型的表现法之

由腔韵润音技法所传递的音乐信息具有无与伦比的风格美、情态美、意趣美和音韵美。

腔韵润音之美，美在其过程，美在其过程的变化，美在其过程的变化所传递的无法言喻的心理与情感的信息。

腔韵润音体系是中国琵琶音乐在表现手段方面的神魂心魄，意韵精华之所在。是中国文化的历程所积淀产生的、精神与心灵表现的艺术，是音之美、乐之美的抽象。

腔韵动作所涉及的研究对象相当宽泛。就其技术动作而言，它的研究对象是：在相同音位上左手弦上动作的横向变化形式，在不同的音位上左手弦上动作的纵向变化形式。这些变化形式的表现功能以及它们在左手技术结构中的意义，包括音点的余音状态和音线在同一音位的延续状态，以及对不同风格的音乐所使用的音律及表现性音高的调节功能。

在这类技法中，我们甚至能够感悟到琵琶发展历史的久远而耐人寻味的回应。当远祖们最初采用了这种技法时，即使在音位、持琴及演奏方式的相互制约的背景下，也很可能还有着更为意韵深长的缘由。而正是这种技法所具有的深刻的、内在的完美性与完整性，以及重要的、和谐的心理情感依托，使它绵延千载，悠悠不绝。历代的演奏家们都会几经磨砺，最终在这个包孕了万种心韵的技法中，找到了对母语文化的皈依感。

第一节　润音动作

润音技巧在左手技术结构中的位置和意义

润音是左手改变、装饰音波的技术方式。

润音的技术形式主要有吟、揉、猱三种。它们分别具有不同的衍生形式和使用功能，是基本动作进入艺术表现所必须的、重要的技术储备。

在左手技术系统中，润音动作是基本按音动作的深化与复杂化。由于弦上动态形式的变换，使动作的感觉信号及其表现功能也发生了变化。

从技术功能来看，与非常态润音动作相比，它的弦上动态会使静态的力得到相应的调节，产生相应的缓解。从表现功能来看，润音动作不是简单的动态装饰，需要以内心歌唱作为依托，它是一种对音乐的原始冲动具有激活功能与特性的技巧，能够为平直的音响生成动感、趋势、语态、

情态与活力。

吟

吟在技术结构中的伍置与意义

在润音技术中，吟是使用最广泛，适应性最强的一种形式。它不受弦序变换,弦数变换,音位变换,左手指序变换,动作框架变换,动作交接以及右手动作形式变换的制约，技术条件和使用条件都具有相当的自由。

吟的动作对采用同类功能的腔韵技法有积极影响。

吟的动作条件和技术方式

一完成动作的部位功能

肩部至掌部在吟弦动作中的主要功能是稳定的静态支撑。除拇指之外,其他四个手指的基关节、中关节与末关节以屈伸功能配合动作。吟弦动作进行中,末关节不能出现折指,以保证在动作进行过程中能够合理释放自然臂重。

二 · 动作框架

与基本按音动作相比，吟弦时臂部的框架没有变化，但是手部框架的稳定支撑功能更为突出。

(一)一般情况下,基关节要略微高于中关节。在高音区的吟弦,要相应调整手部的位置，掌心与琴体应适度分离。

(二)· 如果没有特殊需要,单音吟弦时,空音指不宜采用保留指动作形式。

(三)· 吟弦时,所有的空音指都应保持与发音指相近的自然弯曲状态，不能直伸或者向上抬起。

(四)· 为了给吟弦的动态提供框架的支撑，一般情况下，在第一品至第十五品之间,手部可以采用掌心朝向面板的框架。在相位宜采用与基本按音相近的框架,即掌心斜面向下。但是要注意后部的稳定和空音指的状态。高音区吟弦的手指动作,有横向与斜向两种形式,其框架与基本按音相同，同比条件下，斜向动作具有更明显的综合优势。

（五）拇指的吟弦是一个相对特殊的动作，它在很大的程度上受到速度、音位条件，动作连接方式、弦序指序的影响，需要在相应的技术条件下使用。比如用于高音区其他音位有保留指的演奏中。

三 · 动作幅度

动作幅度与音波的形态、情绪的倾向以及音乐张力的变化直接相关，共同受制于作品的风格。

动作幅度由手指屈伸的功能部位决定，支撑部位越靠前，动作幅度越小。音波由微幅细密到宽幅平缓的变化，与之相配合的弦上动作是：手指的前端末关节的吟动到三个关节协同动作。通常，完成吟弦的屈伸动作，宜采用动态部位的后一级关节做支撑，即中关节支撑末关节，基关节支撑中关节。

四 · 动作速度

手指屈伸动作的速度决定音波的疏密。在音乐表现中，音波变化的疏密与幅度同样具有情态功能，但是两者之间没有必然的相互制约的关系。

单一的吟弦速度变化不改变手指屈伸的功能部位。音波同时带有幅度与密度的变化时，需要随时调整与幅度变化相关的技术条件。

五 · 音波形态与音乐风格

吟的音波变化丰富，组合自由。在使用中音波形态的选择，主要应当考虑与音乐作品美学风格相关等因素。除了常态的润音功能之外，不同音波的吟音还具有以下特殊的表现功能：

（一）表现地域性的风格

吟弦用于表现不同的地域性风格，比如演奏河南、潮汕、陕西、江浙等地区的音乐，左手所采用的润饰方式是不相同的。而吟弦作为重要的表现形式，其音波形态的特征对作品的总体风格具有特殊的彰显功能。

（二）表现特殊的情绪倾向

当吟音作为主要的表现手段用于某个独立的音点或者音线时，其音波的形式变化能够隐喻情绪倾向和心态。

(三)表现音乐的张力变化

吟弦产生的音波具有改变音乐张力的功能。趋动或者趋静，趋疾或者趋缓，趋张或者趋弛，趋远或者趋近，趋柔或者趋刚。通过变换音波的疏密与幅度的宽微，能够影响音乐整体的进行趋势。

(四)表现音响的意境氛围

在相同的速度条件下，由于音波形态的不同，音点或者音线能够而产生不同的意境和氛围。但是这种表现手段的使用受音区、音色、旋律进行速度、双手指法设计的制约。

另外，应当指出的是，吟音与腔韵手段复合使用时，其表现的空间会得到极大的拓展。并且能够产生新的、功能性更强的意韵指向。

吟的衍生动作

一和音与和弦

吟的动作用于润饰和音、和弦时，手部的框架与基本按音动作相同。完成动作的必要条件有以下几个方面：

(一)应根据手部吟弦动作的框架来决定拇指与臂部的位置。

(二)琴体的重心以稳定为主,在特殊的按音动作中,人体重心会发生改变，必须随机调节琴体的重心，以协调演奏的框架动态。但是，一般情况下左手，特别是拇指不宜负担持琴。

(三)手指的运动觉体验相同。即：完成吟弦动作的手指必须在自然臂重，动作方向，动作幅度，动作速度等决定音波形态的动态方面保持相对的统一性。

(四)与其他非常态按音动作、比如保留指、伸展指、平按指相组合时，吟弦的音波形态必须同样受作品总体音乐风格的制约。因此，在指序与弦序的设计方面应充分考虑到这一点。

二 吟弦与腔韵技法的复合动作

吟弦与腔韵技法的复合使用，是一种具有独特表现功能的润音形式。与其他单一性的吟弦动作相比，带有腔韵的吟，在风格特征方面更为鲜

明、具体,在情态方面更为贴切、夸张、直接和富于表情。作为一种表意的动作，它在音乐进行中的动态具有更多的情态功能，更生动的感性色彩，更强的表现动力和张力。

常用的吟弦与腔韵技法相复合的形式有：

(一)用于下行腔韵的装饰

在下行的腔韵进行中介入吟弦，其音响往往带有强烈的、情感的撼动力。同时,这种复合在力度、音色、速度等表现手段的综合运用中,以特殊的音势和音态，表现出不寻常的音乐张力和意韵指向。

(二)用于润音与腔韵技法的自然转换

带有具体音高变化的腔韵动作，在回归本音后直接转换为吟音，或者由吟音自然过渡为带有音高变化的腔韵。技术上表现为动作幅度宽与微的逐步变化。音波的频率可以随变或者根据需要增减,完成动作的功能部位不改变。这种从腔韵到润音的自然过渡,能够流畅而具有分寸感地完成音态的变换与张力的变换，使表现手段的综合水到渠成，天衣无缝。

三 · 不同吟音形态的复合

不同的音波形态直接制约着吟音的音响结果。动作速度、动作幅度的差异,在风格与分寸感方面能够直接对演奏艺术产生影响。运用听觉对这种差异进行分辨,在技法上合理地运用音波形态并进行重组,对于演奏者风格性表现技巧的积累是相当重要的。

手指在弦上的动态形式，最为客观地反映出演奏者个人的心态。怎样动,动得怎样,都会通过这个音波变化载体最终实施和实现。在复合形式中，若干相同完成动作条件的组合，如果其中某个单一条件发生变换，其风格和表情必然随之改变。这种有机性、有序性与开放性,是吟音动作最具魅力的特性之一。

揉

揉在技术结构中的位置和意义

揉弦产生的音波具有舒展、平缓、温雅、柔和的特性。

一般情况下,它没有特别的或者特定的地域文化色彩和特性,而是以相对宽泛的适应性,融入作品的总体风格之中。揉弦动作所独具的这种兼容性,使它能够以渗透的方式,在悄然不觉中为旋律增添生动、润泽与美妙。

中国琵琶的发音机理与演奏技法都比较特殊，在使用中，左手的揉弦动作会不同程度地受到旋律进行速度,右手动作形式,音区,弦序与指序的制约。常态的揉弦动作主要是润音功能,通常与右手音线类的动作配合使用。

揉的动作条件和技术方式

一 参加动作的部位功能

(一)食指、中指、无名指和小指

在揉弦动作中，手指没有独立的或者主动的动作。在技术上要求手指的各个关节相对稳定，手指必须与腕部的动作同时同步进行。

(二)拇指

在揉弦动作中的功能主要是定位，特殊的使用中具有一定程度的支撑功能，由于音区对揉弦的制约原因，拇指不用于演奏揉弦。

(三)腕部

腕部为动态功能部位。腕部在揉弦动作中的功能非常重要。一方面它制约着与音波形态相关的频率与幅度,另一方面制约着臂部支撑的稳定性。在揉弦动作中，音波的均匀和整体动作的协调都与腕部的功能状态相关。

(四)臂部

在揉弦动作中，臂部是静态支撑部位。它不仅仅要为手部提供框架的支撑,同时,由于揉弦动作的手部框架与常态的按音有所不同,臂部必须要对不同音位的揉弦动作进行位置调节。特别是小臂,在不同的音位上会相应的出现辅助调节动作。

二 与基本按音动作的变化比较

(一)手部框架的变化

左手手指在揉弦时的框架是自然弯曲，中关节保持在指端斜上方的

位置，掌心斜向朝下。

(二)动作方向的变化

在揉弦时，手部的动作是以微度斜上、斜下的方向进行的。

(三)触弦部位的变化

受手部框架和动作方向的制约，揉弦的手指采用指腹的上偏面触弦。

(四)其他变化

空音指宜保持在收缩弯曲的状态，同时要求尽量避免采用伸展指的动作形式。

另外，在具备多种选择可能性的条件下，第三把位以下的高音区不宜选择揉弦动作润音。

三 · 音波形态及表现功能

与吟弦动作相比，揉弦动作的制约因素相对比较多。因此，音波的形态也相对单一,其频率与幅度通常是中性的。这种没有具体风格表现功能的中性润音方式,在连绵、宽展、舒缓的长线条旋律中,展现了曼妙而生动的歌唱性能。揉弦产生的音波形态,是对琵琶的弹拨乐表现特性的丰富与补充，同时也是对其风格适应性的强化与拓展。

揉弦动作与左手的音点形式配合使用时，多用于中低音区。其音波或悠远,或陶然,或松缓,或绵长,或丰润。不同的速度与幅度所产生的音波变幻，其余音的声、情、意、韵、境都具有独特的美感。

四 · 揉弦用于演奏和音和弦

在和音与和弦中采用揉弦动作，与基本按音技术中所要求的动作框架相同。但必须注意的是,在同比条件下或者有多种选择可能时,收缩指比常态的指序或者伸展指更具优势。比如六度音程在相位,第一与第四指的组合比第一与第三指、第二与第四指的组合更为协调合理。对于正常或者掌部偏窄、手指长度偏差较大的演奏者来说,中音区也有同样的指序选择问题。中间两根弦的同度、三度与四度揉弦动作,指序的选择也宜尽量缓解基关节伸展，尤其是揉弦用于长音演奏时。

另外，在某些音位上，由于弦序的制约，原有的平按指不宜于揉弦动作的完成，这种情况下应适当调整指序，采用多指的组合代替平按指动作，并相应调节臂部的框架。

五 · 关于揉弦的使用

由于受到乐器形制及演奏方式的制约，揉弦的使用通常只宜于在中音区与低音区进行。就表现功能而言，它在这两个音区的音线中使用具有最大和最明显的优势。同时，由于参加动作功能部位的制约，揉弦不宜在伸展指动作中使用。常态的动作中，揉弦可以非常精彩地使用于带有复调及其不同织体的旋律中。

猱

猱在技术结构中的位置和意义

与吟、揉动作相比，猱的技术方式与音响同时兼有润音和腔韵的特性。

猱的音波形态带有独特的腔韵及律动的特性，它在相当大的程度上改变了音点的余音形态,使音点在延长过程中带有特定的音态功能。完成动作的技术条件与吟和揉有着较明显的差异。

猱在琵琶润音动作中的应用比较特殊,多用于低音区或者中音区,其音波具有宽、深、韧、苍、凝的特性。

猱的动作能够根据需要改变音过程的刚性与柔性，变换波峰与波谷的形态。猱的使用相对比较少,但是它的音响所独具的韧性与张力,是其他润音方式所无法取代的。

猱的动作能够为音符定性，使它们成为情态音、意态音与韵态音。

猱的动作形式与特征

在实际使用中，猱的动作可以采用手指的屈伸，腕部的屈伸，手指与腕部屈伸动作的组合。

一采用手指为主要动态功能部位

这种猱的发音蕴含着从容的腔韵特点。音波相对凝、缓。

参加动作功能部位的分工与吟弦基本相同。手指基关节为稳定的支撑部位,动作横向进行,手指在保持自然臂重的条件下控制弦体张力的变化。与吟弦动作相比,掌部的框架略为偏低,发音手指的触弦位置相对偏向指腹的后位。末关节状态相对自由,不是严格意义上的隆起,在某些情况下,甚至于需要采用折指完成。空音指要求保持自然弯曲状态。

二、采用腕部为主要动态功能部位

音响具有浓郁丰满的弹性与柔韧。

多用于演奏低音区第四弦、第三弦的独立音,特别是带有多弦同时发音的猱动作中。多采用食指发音,动作以斜上斜下的方向进行,发音指必须始终保持相应的臂重,并控制弦体张力的变化,手指与腕部同时同步动作。手部框架的外显特征主要表现在空音指状态,由于特殊音位按音的需要,空音指有时会自然选择收缩的方式,以协调的相互支撑的框架完成弦上的动作。特别要注意的是,多弦同时发音时,食指的触弦位置应采用上侧面,而不能采用正面。

三、采用手指与腕部的组合为动态功能部位

其音波非常宽厚、舒缓而有韵律感。

仅用于特殊音位、特殊指序的发音中。手指与腕部的协调配合。弦体张力发生变化时,必须保持相同的臂重控制动作,动作方向是斜上斜下。在某些音位上,手部的动态中会介入微度的压弦(向面板方向)动作。手部的动态形式与第二种猱的动作相同,空音指具有重要的框架支撑作用。这种猱在很大的程度上受速度、音区和右手指法的制约,通常在相位使用有优势,

第二节　润音动作的应用条件

润音不但具有表现的功能,如果选择或者使用不当,它就会产生干扰功能,润音方式的影响作用是整体的、风格性的。

润音的三种不同的技术方式,为我们提供了选择的可能性。在技术

与表现功能方面,这种选择会不同程度地受到制约。演奏者在掌握其技术的同时,还必须感觉和理解其音波的特殊性能,才能够面对不同的作品做出相对准确而恰当的选择。

润音技术的使用中应当注意以下几方面的影响:

一、风格原因

这里所言的风格,是在对与作品相关的所有因素的基础上抽象而成的。它们包括:作品的主体基调,作品的地域风格特征,作品的演奏技法结构,作品的底蕴、情态、意态等等。比如:

(一)《月儿高》

作品提供的技法非常丰富,表现的空间具有相当大的容量,其主体基调高雅华美,情景交融,气象万千。在润音的选择上,可能性相当多。宜选择舒缓、中庸的音波,而不宜介入带有地域色彩的特殊润音方式。

(二)《春雨》

评弹风格所特有的江南地域色彩,决定了作品清新和丽、浓淡皆雅的基调。其技法结构自然严谨,层次的推展合理流畅。这样的条件下,音波的选择宜细密、舒展,不宜缓重或者幅度过大。

(三)《十面埋伏》

其引子部分的基调昂扬激荡,气势恢宏,宜选择快速的吟弦,以疾密的音波,张扬个性的风采。而在《霸王卸甲》中,其引子的基调于壮怀激烈中隐现出悲怆与沉雄。低音区的音线部分,宜选择宽缓、厚重的音波形态,以深化其悲剧性的色彩。

二、速度原因

旋律进行的速度直接制约着润音动作的选择。通常,在中快以上的速度条件下,宜选择手指的吟弦动作。当节奏关系的变换提供其他可能时,应根据作品整体风格的需要,选择音波形态。随着旋律进行的速度趋缓,音波选择的可能性会不断增多,这样的情况下,特别要注意把握润音的风格表现功能与干扰功能。

三、右手动作原因

润音与右手指法之间存在着一定的制约关系。合理的设计会深化、强化音乐表现，反之，则会对音乐风格的和谐产生负面影响。在上述的润音动作中，有些音波的形态对音点或者音线有着不同的功能优势，恰当的利用这些优势，会使所演奏的作品风格与内涵得到更严谨、更生动、更有分寸感的体现。

四、弦序、指序与音位的原因

不同的弦序、指序或者音位对润音形式的选择有制约作用。比如：

（一）在第三把位以下的高音区，或者在左手拇指前置的条件下，宜选择手指的吟弦动作。

（二）当左手按音的指序是伸展指(和音),或者非常态指序的手部框架，即腕部完全低于手指的条件下，不宜选择揉或者猱的润音动作。

（三）当两个以上手指在不同的弦序是保留指状态时，宜选择吟弦。

综上所述，吟的动作主要受作品风格的制约，揉的动作主要受音位与速度的制约，猱的动作主要受作品风格、音位、弦序、速度的制约。

在技术的层面上，润音的自然状态是中性的。演奏实践为其注入的意韵指向，情态色彩及性能活力，使它的本体功能在艺术的滋养中得以深化。

手动乃心之使然也，作为左手技术结构的基本构成之一，润音技巧已经成为中国琵琶演奏艺术重要的、活跃的、生动的功能性技巧。

第三节　腔韵动作

腔韵动作在左手技术结构中的位置和意义

腔韵动作是指左手表现音过程的技术方式,包括推、拉、扭、绰、注、压、撞七种不同的动态形式。

腔韵动作所具有的风格色彩，语言（方言）色彩，意韵色彩与情感色彩是它区别于其他技法的最重要的标志,它的技术形式是采用以音与音

之间的过程为表现空间,通过手指对弦体张力变化的控制,幻化出丰富的行腔归韵形式，传递出诸多细腻的，带有情态、心态、意态特性的音响。

腔韵动作其声、其音之所以美妙，之所以萦绕心魂，与它所传递的具有中国传统文化特征的信息相关,与它所凝结的对美的信仰,对美的理解、对美的表达相关,与它所赖以生存的华夏风物、华夏民情、民俗、民生相关。

作为最重要的艺术表现手段，腔韵缘于生活、缘于语言，缘于造化、缘于心法。同时也极为深刻地影响了我们民族对音乐美的意识与认识,影响了我们审美的期待与理想,影响了我们对音中之乐意、乐境、乐象的感悟、认同与思索。

腔韵是一种独特的文化符号,是我们民族共同的、可以用心灵感应的乡音乡乐之魂,是我们与先祖、与后辈之间展开精神对话的最精彩的形式。

腔韵技巧是中国琵琶艺术一道斑斓的音响风景。腔韵有情，腔韵有心，腔韵有魂，腔韵有意，腔韵有神，腔韵有灵，腔韵有品，腔韵有境。腔韵技巧与艺术的关系

腔韵技巧在相当大的程度上影响着乐象的生成。

腔韵在技术形式方面显示出完整、精妙与严谨的结构优势和结构美，在表现功能方面显示出无与伦比的互补性、和谐性与对称性。

腔韵技巧是中国琵琶艺术中带有文化与精神特性的集合体。它能够描绘灵魂的表情。

腔韵表现的音过程的特性,使技术分析必须在动态的条件下进行。与完成动作必要的技术条件相关的动作框架、参加动作的部位功能、制约条件等主要方面，都是基于这样一个前提展开的。

在琵琶演奏技法的构成中，腔韵的动作形式七类。根据其不同的技术方式,其基本技术形式分为 推、拉、扭、绰、注、压、撞。它们分别具有不同的音响效果及使用功能。

从动作的外显动态可以看出，推和拉具有对称性、对应性与对仗性

并且在此基础上衍生出带有两种动态特征,但是却具有独立表现功能的扭。

同样，绰与注也是一对互补的、具有平衡功能的、相得益彰的腔韵动作。它们以变化音位之间距离的方式，在音的运动过程中做文章。

而压与撞则以独特的平行与深入的动态形式，为腔韵的表现功能与个性提供了更多的选择可能。

在中国琵琶演奏艺术中,腔韵动作的技术能与音乐能都是相当独特的：一在技术的层面上，腔韵动作具有优势的表现功能有：

音腔音韵的技术基础是双手对弦体张力变化的控制方式，腔韵传递的所有信息都是以张力和弦长的变换为载体的。

腔……音的运动过程，表明本音与变化音之间的音程距离和关系。

韵……音势，表明音过程的强调方式。

二 在艺术的层面上，腔韵技法具有优势的表现功能有：

情……音感，音高变化过程所表达的感性、个性、情绪与心态。

味……音态，音高变化过程中的情、趣、风格和语态的总和。

意……音性，音高变化过程所展示的相对客观的、非情绪倾向的张力层次。

境……音品，腔韵与动态和鸣共生而构成的音的乐象。

情、味、意、境是腔韵在美学层面上的表述。腔韵之情、味、意、境的分寸、法度、层次,是通过对具体的技术形式的设计与选择来实现的。这个过程自始至终都与演奏者个人的综合感觉、综合能力、综合水平密切相关。

可以这样认为，腔韵在音乐中的表现功能及其美学品位，最终是由演奏者的非音乐因素决定的，即：演奏者在非音乐世界所获得的有效知识及关系总和，在非音乐空间所享有的精神财富及关系总和，从感性及理性两个方面制约着腔韵的美感与艺境。

推

推音是腔韵动作的最常用的和最基本的动作形式之一。左手指在常

态基本按音动作的基础上，采用手指前伸的技术方式，由原位带弦向右侧推进，使弦体张力发生变化，产生带有腔韵之变的音过程。

推的动作条件和技术方式

一、动作框架

（一）手 指

在原位音状态与基本按音动作的常态相同。推弦时，发音手指的关节向里伸展，手指的末关节应以支撑的方式伸展，而不能保持原有的隆起状态。空音指保持自然的松展和自然的随动，不宜过分直伸。品位的推音，手指的屈伸动作相对横向进行，相位的推音，手指的屈伸动作相对斜向进行。常态的推音动作，不宜带有臂部或者腕部的助动。

（二）臂 部

完全保持了基本按音动作的常态。在不同的音位上做推的动作时，肩部、肘部至腕部关节的位置，都没有特别的调整或者变化。在第三弦与第四弦的推音，尤其是音程距离相对远，时值相对长的条件下，推音动作会出现后部正常的随动。

二、参加动作的部位功能

（一）手 指

食指、中指、无名指、小指以动态的功能和屈伸的形式完成弦上动作。拇指在推音动作中的主要功能，是以静态定位的方式为弦体的张力变化提供调节与参照。同时，由于力形式的变化，演奏者与琴体的作用关系也会相应随变，而拇指在这种变化中具有重要的自动调节功能。

（二）腕 部

为手部动态提供稳定的、合理的框架支撑。

（三）臂 部

为手部在不同音位上进行的推音动作提供位置、角度与框架变化的支持。

三、应用条件

（一）音 位

由于乐器形制的原因，通常，推音动作不宜在第十五品位以下的高音区使用。但是，只有变化倾向而实际没有具体音高的推音动作，则不受这种调节的制约。

（二）弦序

由于受乐器形制、动作方向与发音位置的制约，第四弦与第三弦的推音动作不能在相位进行。受品长的限制，第四弦的第一、二品位不宜采用推音动作。两根弦以上的多弦按音，一般情况下不宜选择推音动作进行腔韵变化。

（三）指序

受弦距的制约，相邻的两根弦采用带有保留指的推音，通常只能在加大弦距的条件下进行。比如：保留指出现在外弦，里弦可以采用推音，反之，则无法完成。特殊的音响要求不受此限。另外，带有平按指与伸展指形式的按音，在同比条件下，不宜采用推音动作。

（四）音高

在可以选择推音动作的范围内，由于受品、相长度与弦体张力变化幅度的制约，在某些音位上，推音的音程距离是有一定限制的。尤其是在短品，相位以及第一弦与第四弦上。

此外，由于推的动作会在一定程度上改变琴体的重心，因而演奏者对动作进行中的人与琴的关系会产生相应的运动觉体验。比如，演奏推弦动作时，尤其在左手发音位置较高的情况下，琴背的右侧与人体的相触关系相对感觉明显。

拉

拉弦也是腔韵动作的最常用和最基本的形式之一。它的动作方向与推音相反。拉音动作是由基本按音的常态开始，采用手指内屈的技术方式，带弦向左侧拉出，使弦体由于张力的改变而产生腔韵。

拉的动作条件和技术方式

一 动作框架

（一）手 指

在原位音状态与基本按音动作的常态相同。拉弦时，发音手指的关节随之弯曲，中关节隆起后，特别是演奏时值较长的音，末关节有时会出现相应的经过性折指现象，恢复原位时消失。空音指保持自然松展，自然随动，不宜高抬或者直伸。

（二）腕 部

在拉弦动作进行中要始终保持稳定性，其框架与原位按音状态基本相同，不能由于手指关节的屈伸而介入助动动作，如：内勾或者内折。

（三）臂 部

与基本按音动作的常态相同。在带有保留指、平按指、伸展指的动作中，在非常态音位中，拉弦的动作需要相应调整臂部框架甚至微度的随动。

二 · 参加动作的部位功能

（一）手 指

在拉弦动作中，拇指不仅仅具有定位的作用，同时必须能够对琴体的变化进行相应的调节，以保持在某些音位上手部整体框架的协调。比如，演奏拉弦动作时，尤其左手发音位置较高时的情况下，拇指的支点带有一定的稳定琴体重心的作用。其他四个手指主要以指关节屈伸的功能带弦动作。

（二）腕 部

以静态的方式为手部动态提供框架支撑，要求稳定。

（三）臂 部

以静态的方式为不同音位上的手指动作提供有效的和有力的支持，包括位置、角度等。

三 · 应用条件

（一）音 位

对拉弦动作产生制约的原因主要是品、相的长度。比如，在第一弦的相位及第一、第二品的腔韵动作不宜选择拉弦的形式。

（二）弦序

当两根相邻的弦序同时发音或者交替反复时，如果腔韵动作必须在里弦进行，则不能选择拉弦的形式。

扭

扭的音过程相对短。作为一种腔韵动作，扭在使用中具有独特的动态及性格表现功能。

在腔韵技法中，扭是对弦体张力变化所外显形态的一种形象的描述。与推、拉相比，扭可以采用一个手指相对固定在品位上，另一个手指以推、拉或者上提的形式带弦，改变弦体张力而产生腔韵。也可以采用双向改变弦体张力的技术方式，上方手指拉弦，下方手指推弦，同时同步反方向进行，改变弦体张力而产生腔韵。由于有上下两个点作为张力变化的控制位置，可以迅速到达预定的音高，产生个性鲜明的音腔音韵。

扭的动作有四种基本形式：

一食指在上方固定，其他手指做推弦动作。常用小指与无名指，中指相对较少。腔韵有下方手指决定。

二 · 小指在下方固定，食指在上方做拉弦动作，腔韵由食指决定。

三 · 小指在下方固定，食指在上方将弦直接提起，离开品位。腔韵由食指决定。

四 · 分别由两个手指按音，上方向外拉弦，下方向里推弦。通常采用食指与小指，或者食指与中指的组合，腔韵有两个食指决定。选择相反动作方向的演奏较少（上方手指向里，下方手指向外）。

扭的动作条件和技术方式

· · 动作框架

（一）手指

基本框架为下方手指平直伸展，上方手指回收弯曲。必须注意的是，食指要随着手部位置的变化相应上移，即：基关节与食指指端相对持平，或者略微高于指端以协调扭音动作的整体框架。拇指与基本按音的常态框

架相同。空音指要保持自然松展，自然随动。

（二）掌 部

手指关节在扭音动作中的动态需要获得掌部框架的有力支撑。

（三）腕 部

上方手指相对固定时，略高于基本按音动作的常态。下方手指相对固定时，与基本按音的位置框架相同。在某些特殊的音位还会出现比常态略低的现象。这些都是由于手部位置和框架的变化所形成的。

（四）臂 部

必须随手部框架及位置的变化而随时调整。需要臂部助动的情况，通常都是采用小臂略微向下的动作。

二 · 参加动作的部位功能

（一）手 指

两个手指分别以动态或者静态的形式协调配合，屈伸同步。基关节必须能够随时调节位置及角度，并且对掌部与手指之间的框架及作用关系形成支持。

（二）腕 部

必须能够根据不同扭音动作的需要随时变换、调节位置与框架。腕部在扭的动作中，对臂部至手部整体框架的合理具有直接影响。

（三）臂 部

只有演奏某些特殊音位的扭动作才可以加入臂部助动。除此之外，应尽量保持稳定，以保证对手部框架动态的支撑。

三 · 应用条件

（一）音 位

在第三把位以下高音区，由于琴体加宽、品位间距窄与拇指前置等原因，无法合理构成扭音动作发音所必须的两个按音点，因此，腔韵动作不宜采用扭音形式。

（二）弦 序

扭音动作在第二、第三与第四弦的使用较少，这是由于演奏扭音时，下方手指的动作与推音的动态、动作方向相近。同时，发音所要求的两个音位与乐器的形制相互制约等原因而造成的。

扭音动作宜在一根弦上演奏，用于多弦发音时，其他弦只能产生倾向性的音高变化，或者采用与空弦的组合。

（三）指序

扭音对指序有着较为严格的要求，扭音和其他动作前后相连接时，必须充分考虑到与下方发音指的交接，以及上方空音指的状态。同时，这种前后带有换位或者跳位的动作的扭音，还会受到旋律进行速度的制约。

绰与注

绰与注是动作方向相对称的两个腔韵动作，其特殊性在于：它的音过程不是在原位音上改变弦体张力产生的,而是采用手指在同一根弦上的两个音位之间滑动,由弦长的变化产生腔韵。因此,在某些音位上,绰注的音程距离甚至可以超过八度。

绰注在腔韵方面的另外一个特点是：两个固定的音位之间，可以采用返回原位音或者非原位音的方式，连续绰注，以变化余音的腔韵形态。由于绰注在音程变化两端的音高是相对具体的,动作进行中通常不宜改变左手的臂重。绰注技术可以在起止两个音位进行音态变化,其音响的表现功能与情态腔韵技巧不同。

绰注的动作要求参加动作的所有部位必须协调配合，为手指的弦上动作提供位置、距离、速度以及自然臂重等方面的支持。

绰注的动作形式

从技术方式分析，根据拇指的变化，绰注的动作主要分为两种形式：

- 移动绰注

拇指与臂部、腕部和发音手指同步移动,可以单向或者双向进行。绰注音过程的速度与重音变化,都是参加动作的各部位合理作用的结果。特别是臂部的自然重量的作用,使绰注的腔韵带有浓度、厚度与深度方面的

特性，在低音区使用有优势。

二 · 定位绰注

要求拇指在动作进行中保持稳定的支点。腕部的屈伸动作与发音指在弦上的移动同步进行，臂部以静态的形式保持稳定，绰注动作在进行中，拇指原有的定位是相对固定的。这种形式的绰注常常用于双向动作，速度相对比较快,但是由于拇指定位的原因,腔韵变化的音程距离会受到制约。定位移动的形式还包括带有保留指动作或者伸展指动作的绰与注。绰注的动作条件和技术方式

· 动作框架

动作框架与常态按音动作基本相同。但是，发音指的末关节相对平伸,与基本按音动作所要求的隆起有区别。空音指要自然松屈,不宜平直伸展。两种动作形式都要求拇指保持自然平伸的状态，末关节不能出现折指。在音过程的两端,整体动作框架必须与常态相同,同时必须考虑与前后动作的交接条件。

二 · 参加动作的部位功能

（一）臂 部

在移动绰注中与腕部和手指协调配合，以动态的方式参与动作。在定位绰注中以相对静态的方式为手部的动作提供稳定支撑。

（二）腕 部

在移动绰注中协调手部和臂部动作配合。在定位绰注中作为动态功能部位与手部同步动作，为手指的弦上动作提供距离、速度与臂重条件。

（三）拇 指

在移动绰注中与发音指同步动作，并且随着琴体宽度的改变而调节位置与手部的框架。在定位绰注中作为固定的支点,为手部的动态提供稳定支撑。

三 · 应用条件

（一）音 位

由于绰注的腔韵直接受到弦长变化的制约。通常，在第三把位以下的高音区用于装饰性的经过音，而较少采用绰注作为主要的腔韵表现手段。其音响在低音区和中音区最具可塑性。

（二）弦序

弦体的粗细对绰注的音响能够产生直接影响。在第二把位以上的音区，同比条件下，里弦通常比外弦有着更理想的、更有效的余声。相同音高的绰注在不同的弦序演奏时，虽然受到音位的制约，较粗的弦比较细的弦有着更好的腔韵效果。

（三）指序

为了更有效地利用余音，绰注在进行中通常是采用单一手指发音。在单向动作中，在有指序交接条件的情况下，独立的绰或者注可以由任何手指完成(通常拇指不演奏绰注动作)。在双向进行的动作中，指序会受到动作连接以及其他因素的制约。

（四）右手动作

常态条件下，绰注在音点中使用更能够显示其表现功能的优势。在音线动作中使用时，绰注的音响会产生滑音和拖腔，因此，指序进行相应的设计应当考虑音乐的总体风格。

压

压弦是在原位音上改变弦体张力进行的，发音指同时向上、向面板方向压弦，产生腔韵。压的形式使用比较少，音高宜在二度音程的范围内变化，但是它在动态与音响方面非常特殊，其腔韵具有独立的、鲜明的个性色彩与情境特征。

压弦通常用于有特殊腔韵表现要求的音响中，在相当大的程度上受速度、动作连接与转换、指序、音位等技术条件的制约。

压的动作条件和技术方式

- 动作框架

（一）发音指

以基本按音动作为参照，压弦时发音指的触弦在指腹的上侧面，位置略为偏后。

（二）掌 部

掌部相对平展，手背斜面向上。与基本按音动作相比，掌部框架有较明显的改变。

（三）腕 部

腕部与手部的动态协调同步。如果拇指采用了非常态位置，则应注意腕部会同时出现正常的内折。

（四）拇 指

拇指在琴背的位置有两种。一种与按音动作的常态相同，另一种是向右侧伸进，部分鱼际肌与琴背相触。压弦时指腹触弦的重心也会随变。

（五）小 臂

小臂有相应的微度助动，臂部的整体保持常态的框架。

（六）空 音 指

空音指相对弯曲、靠拢，不能松展或者直伸。

二、参加动作的部位功能

（一）食 指

食指是主要完成压弦动作的手指。压弦的音过程相对快，要求能够在一定的速度条件下完成动作，食指必须保持相应的抗力和控制、调节音高的能力。

（二）拇 指

在压弦动作中，拇指对琴体的稳定性，对支点的选择，对手部向上带弦动作的有效性，对音高的控制都有决定性作用。

（三）腕 部

作为重要的支撑部位，在压弦动作进行中，以动态的方式对手部框架的变化提供重要的支持。

（四）臂 部

以静态的形式为手部动作提供稳定有力的支撑。

三 . 应用条件

（一）音 位

压弦同时受到琴体宽度与弦体张力的制约，一般情况下宜在第一把位以上的低、中音区进行。

（二）指 序

压弦动作通常采用食指。由于动作框架的改变较大，在左手的指序设计中，必须考虑到这个特殊的连接条件。

（三）弦 序

通常，手部的框架随弦数的增加而变化。弦数越多，食指与拇指的框架及作用关系改变越明显。选择压弦动作为腔韵形式，必须为框架的变化提供速度和位置的条件。

撞

撞是在推拉或者扭的动作基础上完成的，完成动作的主要技术条件几乎完全相同。其音响方面的特殊性，是通过速度变化和夸张强调方式来实现的。撞音具有音高相对模糊、自然返回原位，音性刚爽，音质坚实等特点，是左手腔韵体系中音响个性相对专一，情态指向相对具体，表现功能相对定向的动作。

在特殊的音位、弦序、速度和风格条件下，撞音在使用中会出现琴体的同向自然摆动，这种现象只发生在极少数技术动作中。

撞有两种常见的动态形式，与推或者扭的动作相似。它们在动态方面不同，对作品的速度条件、情绪风格、技术连接条件等有不同的要求。

撞以音点的形式为主，动作发音后，可以采用手指与弦体张力自然复原的速度同步的动作，产生下行的腔韵。也可以采用手指离弦，使弦体自然恢复原位的方式，没有任何下行的腔韵。这两种动作所产生的音响虽然基调相似，但是在音性和音态方面有明显的差异。

撞的动作条件和技术方式

动作框架

(一)采用推拉音的动作框架。发音指采用相对横向平伸的动作推进，

(二)采用扭音的动作框架。腕部与掌部高于基本按音动作的框架。

手部的框架是以发音指的位置构成的，与常态的把位有所区别。空音指自然松展，自然随动，不宜平直伸展或者向上抬起过高。

其他各部位框架与常态按音动作相同。在带有臂部参与的撞音动作中，肘部与肩部必须保持稳定，以保障撞音动作能够与其他动作合理交接。

二 完成动作的部位功能

(一)发音手指

手指采用屈伸的形式快速带弦动作，或者与后部配合，积极而主动地以快速动作改变弦体张力。带有下行腔韵的返回动作，手指必须带弦从音柱上滑至本音。没有下行腔韵的返回动作，手指可以离开品或者相位，带弦返回本音。也可以采用离弦返回，或者与其他动作相交接。

(二)拇指

必须始终在琴背以静态的方式定位，并且协调琴体与人体在撞音动作中的作用关系。手部位置的临时性变化，不应改变拇指原有的位置。

(三)臂部

在撞音动作中有两种功能 以静态的方式为手部动作框架提供支持，或者在手部动态的变化中以助动的方式介入动作。

三 应用条件

由于撞音能够双向进行，几乎在所有音位上都可以演奏，但是在方向、动态、风格方面，撞音动作受到选择的制约。

(一)动作方向

与推拉与扭的应用条件相同，音位与弦序对撞音方向的选择有主要影响。

(二)动作形式

与推拉相近的撞音，和与扭音动作相近的撞音，其区别在于动态形

式。前者相对平稳灵巧，后者相对动荡夸张。这两方面的差异，对作品的总体音乐风格和和技术风格会产生影响。

（三）音响特征

在选择返回动作形式时，是否带有腔韵将决定撞音的表情及表现功能。同时，在某种意义上这种形式对左手动作的交接也有影响作用。

第四节　腔韵动作中人体与琴体的动态作用关系

就技术方面而言，腔韵动作对弦体张力的改变比较大，在这种变化过程中，人体与琴体的相互作用关系对动作的合理与协调有着重要的、积极的影响。

与其他动作相比，腔韵动作是以动态的过程为常态的。在动态过程中，基本发音动作的相对稳定、相对固定的感觉会发生变化。比如，距离、角度、重心、位置等关系坐标会不同程度地重组。因此，腔韵动作的演奏对琴与人的关系有着更多的、更细腻的要求。

一、距离感觉的变化

感觉体验主要在推音和推入方向的撞音动作：动作进行时功能明显地感觉到琴背右侧与人体右前侧的相触关系更为紧贴。在相位进行的动作，在第三、第四弦进行的动作，演奏者应恰当地利用身体参与对琴体的控制。

二、重心感觉的变化

几乎所有在相位进行的腔韵动作，演奏者都能够感觉到人体重心的微度上移。在带有伸展指形式的腔韵动作中，人体重心会本能地微度向前、向左倾斜。这种自动的调节是对协调感的本能反应，这种反应不仅仅对技术的合理具有重要作用，而且对人体局部运动所产生的生理疲劳有积极的缓解作用。

三、局部感觉的变化

主要出现在扭音、压弦等动作中。手部框架的变化会引起相应的持

琴方式变化,这种局部的变化在一定程度上会反映到演奏者的整体感觉中来。即使是经过性的改变,成熟演奏者的运动觉都可以分辨,而这种分辨能力对于框架关系的调节与控制是相当有意义的。

四 · 腔韵动作中的人、手、琴、弦关系

相对而言，在基本按音动作中，琴与弦是被演奏者操作的客体。在演奏动作无限动态变化过程中,琴与弦是距离、方向、重心、角度、位置关系的坐标参照。

但是在腔韵动作中，琴与弦如同是演奏者身体的一部分。琴的动态与弦的变形,人的动态与手的变形,都是相互作用的。只有像支配自己的身体一样能动地支配琴体的变化,才能够完美地把握腔韵技巧中琴体的重心与动态变化。只有像感觉自己的双手一样自然地感觉弦体的变化,才能有分寸地感悟腔韵技巧中弦体的张力与表现性能。

手指与琴弦之间关系的亲和、细腻、深切、敏锐，以及人与琴之间关系的和谐性、有机性、有序性和能动性,是腔韵技巧的灵魂。腔韵技巧在进行中所产生的特殊的运动觉和特殊的心理反应，在双手技术系统中，位于最高的层次。

五 · 腔韵动作在实际使用中的问题

自然状态的腔韵动作在实际使用中只是一个带有中性色彩的技术符号,不同的腔韵动作在音响特征、技术功能、表现功能方面的差异,是对其做出恰当选择的重要参数。特别要注意的是,在实际使用中腔韵通常是以复合的形式出现的。同时,在更多的情况下,其他技术与艺术手段的介入，使其产生了诸多风格、情态和意韵方面的功能性倾向。

腔韵对作品风格具有非常直接的影响作用，它是演奏者在音乐活动中的心理与悟性的表现。对其在音态、语态、情态、意态等方面进行把握和体验,对其速度、弦序、指序、音位、点线指法及动作的动态形式进行选择和设计，是提高双手，特别是左手语言能力和歌唱能力的有效途径。

完美、精妙地驾驭弦体张力变化中腔与韵的音态，是在专业化知觉

水平的不断上升的基础上逐步实现的。成熟的演奏者在这种动态中所体验到的自由与美，无疑是其心态、情态、意态、语态与动态在高层面的相互观照和回应，腔韵作为一种艺术技巧，只有在其凝结为一种具有特殊意味的、化界的声像符号时，才会成为演奏者所企及的独特的精神状态。

第四篇　双手技术系统的其他动作

琵琶双手技术系统的其他动作,其特殊的使用功能主要表现在装饰性、色彩性、生动性以及动态变化性等方面。作为对主体音响及表现形式的灵活多变的补充，这些动作已经成为琵琶音乐语汇的构成部分。它们虽然不是基本动作，但是在使用中，由于其表现特定的乐意时不是孤立的，与其他动作必然发生交接与作用关系，因此，完成动作的技术条件同样重要。

第一章　左手决定发音的动作

一、断音

发音后，左手按音手指在音位保留的时间短于谱面所记时值，然后离弦抬起。手指的外显动态弹性比较小，抬起技术条件与基本按音动作相同。断音的音点具有改变律动，变换音乐进行张力的功能和独特的语态功能。可以演奏单音、和音或者和弦，通常与右手音点的单向动作相配合。根据手指弦上感觉的微差，断音有非连音等不同的形式。

二、跳音

发音后立即抬起，离弦动作带有人为加速度的特征。手指的弦上动态灵俏而富于弹性，落下的动作不能人为加重。跳音的音点轻盈若蜻蜓点水，使音乐静中生动，具有一种花腔的精美韵致。跳音需要右手音点在触弦位置、动作的动态部位、自然臂重等方面的恰当配合。

三、绞弦

非乐音动作。将两根、三根或四根弦体相绞，音高倾向由弦体相绞点决定。一般采用无名指或者中指平伸，将外弦贴品疾速推过里弦，形成错位，由食指镶入两根弦之间，随后放开下方的手指，右手以常态完成弦上动作，发出特别的音响。由于弦体张力以及琴体宽度对这个动作有制约作用，适宜在第一品位至第十三品位之间的音区使用，第三弦与第四弦的发音宜在第一与第二把位之间的音区使用。绞弦的音响激越，富于弹性，

常常在一个相同的音位运用其他手段表现不同的音乐张力。比如与腔韵技法组合。它具有点线变化，节奏变化和音强变化的自由空间，在使用中独具表情与穿透力。

四 · 煞

非乐音动作。通常用于传统的武套作品中，或者仿声的技法中。可以独立使用，也可以与乐音相组合。煞的动作以拟声的方式表现某种特定的乐思和乐意，右手动作单弦或者多弦发音，但煞的动作一般只有音点的形式。独立使用时，左手常用食指、中指或无名指，小指的使用会相对受到音位与速度的制约。动作要求发音指必须从弦体下方伸入，以指甲面与弦体相触，发出特别的撞击声。与乐音组合使用时，必须采用两个手指配合的方式完成动作，一般由下方的手指在外弦演奏乐音，动作如常态，上方的手指在里弦演奏煞音，技术要求与独立使用相同。

五 · 并弦

非标准音（固定）高动作。在弦体的品位上将相邻的两根、三根或者四根弦体相并，所发出的音响产生音高、亮度及稳定性方面的变异，具有强烈动荡的效果。通常用于传统武套作品中，相并的弦数受到琴体宽度的制约，并弦的动作进行时，还可以特殊加入左手的其他润音动作，以丰富其独立使用时的语气，强化音乐的张力。

六 · 止音

左手演奏休止的动作。在使用中具有特殊的语感，以停顿的方式中断音响，以空音的方式组织和连接音乐。止音必须是音乐进行的一部分，其动态形式决定着旋律进行的意韵指向。止音动作的方向、幅度、速度、手指动态的的设计等等，取决于演奏者对音乐的感悟和心灵的歌唱方式，取决于演奏者个人的综合艺术修养。

止音的常用动作形式有：

（一）离品止音

发音后左手在原有音位抬起，手指离品不离弦，以极小的手指动态

完成动作。在相对表现静态的乐句中，这种止音动作能够在整体上与原有实音动作自然地融入同一种意境。在快速或者多弦发音的旋律中，这种止音具有灵动而轻捷的动态效果。

（二）离弦止音

发音后手指抬起，与其他空音指的手指重新组合，以止音的动作落下，动作幅度相对大。这种止音动作通常都有特定的表情，具有内在的趋动功能。

（三）原位止音

发音指以实按音状态保留在原有音位，采用其他空音指完成止音动作。要求止音动作的手指自然平伸，左手的框架随之调节。这种止音在动态上具有与实音对应的表现功能，生动且富有活力，通常多次或者反复出现，用于节奏相对稳定而规律的旋律进行中。

第二章　右手决定的发音动作

摘

右手常用非基本动作之一。要求拇指以指甲的直侧面轻触在弦上，其他手指从其下方弹出。音响形态有音点与短线音串两种，通常用于第一弦与第四弦。摘的动作具有装饰性、效果性以及音色、意境、拟声的功能，可以独立使用，也可以与其他弦相组合，演奏出同步进行或者织体变化丰富的多声部。摘的动作形式有：

（一）音点摘

拇指动作要求同上。可以采用食指、中指或者无名指以屈伸功能向前弹出。不同的手指选择与作品的风格、速度以及右手动作的交接方式相关。

1. 用于第一弦

第一弦的音响具有明亮清脆的特性，常常用于节奏明快、生动、流畅的旋律中。在中慢速旋律中使用，手部的动态与触弦位置的选择必须考

虑到与音乐相统一。

2．用于第四弦

第四弦的音响颇似大木鱼的音质，由于其在一定意义上带有音高特性，能够对其他弦的旋律产生和谐性方面影响。拇指触弦位置与下方手指触弦位置必须经过恰当的选择，同时，拇指触弦的重量、两者之间的距离、手部的框架、手指的使用等等，都会影响摘的音质与音色。摘在低音弦具有一种冷寂，苍然、悠远的清真之音，其意、其境是乐韵深长的。

（二）音串摘

通常只用于第一弦。拇指指甲轻触弦体，其他四个手指依次轮出，音质圆实若响板和小木鱼。音串摘在作品中出现，引入了一种清新、精巧的风情，使得旋律的进行生动而充满意趣。

二．伏

右手演奏休止的动作，在功能方面与左手的止音动作相同，是律动、音态、音性等方面的补充、强化、改变或者调整。对琵琶音乐而言，伏是演奏过程常见的止音动作，应当从音乐表现及其相关动态形式的整体来考虑。伏是无形的音，是无音的乐。伏的动作有以下形式：

（一）指伏

通常与音点类动作相衔接，可以用于休止余音或者用于音前休止。一般采用与预备动作或者与休止前后动作同向的动态形式，以右手的指腹轻轻从弦上抹过，其幅度与速度与实际发音动作相同，音的中断天衣无缝，极为自然。在多数情况下，这样的休止动作没有谱面标记。

（二）掌伏

通常紧接在前动作的发音之后，使声音戛然而止。作为力度手段，它可以用于多弦发音的强奏终止动作，具有特别的震撼力。作为独立的节奏语汇，它可以与特定的指法相组合，具有特别的弹性与动力。伏的动作一般采用右手掌部的下侧触弦止音，动作方向应当是前动作离弦后正常惯性的延续。休止是一种音乐运动方式，但是，其动态的设计与选择必须与

乐的总体风格相协调。

三 . 抑音（弱音）

人工弱音动作。以右手空音指的指腹在近覆手处触弦，其他手指在抑音的弦上正常演奏。由于弦体的振动受到抑制,只能产生弱音,其音响效果与带有弱音器的弦乐器相同。同时,抑音对右手动作的形式及动态都有直接的制约作用,必须合理地进行指法的设计与选择。通常,抑音动作由无名指和小指担任,动态动作由拇指和食指担任。抑音动作的自然臂重与抑音的音强相关，抑音动作的触弦位置和手指触弦点、面与抑音的亮度相关。

第三章双手配合发音的动作

人工泛音是由双手配合才能够发音的技法。人工泛音具有两种表现功能,一方面与自然泛音相同,另一方面,由于音位的扩展和音高选择的相对自由,它的音响具有多种表现的可能,但是必须受速度条件与音强的制约。与自然泛音相比,人工泛音最主要的功能特征,是左手腔韵润音形式的运用。这种功能使泛音的运用从受选择条件制约的自然状态,升华到具有特别的、功能独立的乐境表现状态。其音质与音色是独一无二的,具有无法替代的特性。

人工泛音的技术条件和技术方式与自然泛音不同，在技术上对双手协调配合能力有非常严格的要求。左右手保持相隔八度的距离触弦,左手采用常态动作,右手以掌心下侧或者以小指的内下侧与弦体相触,必须是浮在发音品位的弦上,不能实按。食指在小指上方以下偏锋触弦,发音后右手的两个手指都必须随即离弦，一般情况下，这两个手指要同步动作，三个触弦点在运动觉的体验中是交流对应的。

它在使用中的动作形式有：

- 用于独立乐段

比如《春雨》的结尾。通常速度进行比较慢,在音强与动态方面,与前后动作有着较从容的交接条件。这种情况要求左手以常态完成按音或者

润音动作，右手食指采用中关节屈伸动作，拇指自然伸展，其他三个手指，特别是小指要相对直伸,掌心斜上,朝向面板方向。无论音位变换与否,每次发音之后都要离弦。手部的框架必应臂部同步整体移动，肩部保持稳定。

二 · 用于对自然泛音的补充

通常紧接在自然泛音之后，作为琶音的结尾音使用。速度、音强与动态都必须与自然泛音合理交接，要求右手的动作在交接时的位置、框架都必须考虑到演奏人工泛音的特殊性。一般情况下，这两种形式的组合在音乐进行方面常常是趋静、趋淡、趋远、趋缓的。因此，动态的设计也要与总体风格相符。

第五篇　组织动作的技巧

演奏动作的形式由单一到组合，技术的语言功能得到了新的发展。随着动态形式构成的语汇、语义逐渐丰富，动作之间的关系也随之深化和复杂化。与一般意义上的字、词关系相比较，琵琶演奏技术形式作为一种器乐语言,其形态自身的运行规律、表现功能、动态形式、音形态特征等等，在自然音响的原生状态就表现出其特殊性与独立性。而这些相对独立的动作、独立的组合，在音乐中展示出的整体技术功能与独特的音乐意义，是由它们的组织方式决定的。

器乐演奏，琵琶演奏，实质上就是用双手在琴上、在弦上，与音乐作品，与作曲家，与自己的心灵展开自然、自由、平等、真诚的对话。而这样一种特殊的对话形式，为双手提出了远远高于、远远大于生活本然状态的艺术目标，这个目标只有通过对美的多维感悟，对音乐的多维体验，通过技术结构的完善把握，才可能实现。

完善的技巧，意味着不同动作之间的关系状态必然是和谐的、理性的、有序的。独立或组合的动作必须按照一定的技术方式组织在一起，才能够流畅地、自然地进行连接与转换。并且在音乐创造活动中显示其器乐艺术的特征。组织动作的技巧就是以特定的音乐表现为目标，在动作与动作之间建立起合理和谐的作用关系。这种关系是根据中国琵琶演奏技术的基本规律，在运动觉、听觉与音乐觉的基础上形成的。

组织技巧是技术结构化的过程中，动作之间产生多边关系的最重要的环节。

在特定的音乐目标下，将动作以技巧的方式组织成一个动态的、运动觉和谐的整体，具有以下几方面的功能：

一对动作整体结构的稳定性产生直接影响。

二、对演奏中动作交接的流畅性产生直接影响。

三、对单一动作在使用中的效能产生直接影响。

四、对动作感觉信号的稳定性、准确性产生直接影响。

五、对演奏动作的协调性与美感产生直接影响。

六、对演奏者专业化知觉,包括运动觉、听觉、音乐觉产生直接影响。

七、对于演奏者艺术水平的发展、提高和保持产生直接影响。

图例三：组织动作的技巧（图见 p389）

第一章　右手组织动作的技巧

组织动作的基本规则与方式

琵琶右手系统的动作,始终都在产生新的、美的、妙的组合形式。这些形式都是在生理运动与心理活动相互作用的基础上实现的。经典的演奏,体现了音乐组织的完美,也体现了动作组织的精严。演奏动作的结构形式和技术机理,必然具备了内在的、内部结构方面的合理性、严谨性与完整性。动作之间产生的有机作用关系,及其产生的互动,互联,互助的开放机制,是一个血脉相连的、平衡的动态运作系统。掌握组织动作的一般性原则和规律，对于每位演奏者来说，都是必须的，不可或缺的。

在右手组织动作的技巧中，动作的交接主要表现为部位功能的连接或者转换,提前或者滞后的功能转换都会引起技术问题。尤其在带有功能转换的动作交接中，必须自始至终保持动作原有部位功能的一致性。

为了把右手系统数十种动态迥异动作组织成一个有机的、有序的、开放的整体,使其在相同的音乐表现目标下合理地相互作用,有效地发挥其功能，下列的基本规则可以作为组织动作的参考。

一、右手系统组织动作的基本规则

（一）动作交接应考虑先手指后手臂，即：先完成前端弦上动作的形式交接，然后再进行功能交接。

（二）前一个动作离弦后的方向、径迹、速度、幅度由后一个动作的技术方式决定。

（三）线条形态的动作交接不能中断臂重，应当考虑交接时音点密度

的自然过渡。在线性长音进行中的非同类动作交接，应当选择合理的过渡性动作。这种过渡性的动作在功能方面允许与后一个动作不同。

（四）单一指法符号有多种形式的动作，在组织动作时应首先选择动态部位状态功能相同的，其次是动作的方向、幅度相近的，再次之是具有指序交接的便利。

（五）常态条件下，不同动作之间的连接和转换与弦数的增加同时发生时，应当选择自然臂重，而不应选择变化臂重。

（六）在快速度的动作进行时，所有不同形式的动作在交接与组合方面，都应当受到动态、方向、幅度、功能等相应条件的制约。

二 组织动作的基本方式

发生在同类动作之间的连接技巧以及发生在非同类动作之间的转换技巧，在技术结构中处于特殊的位置。演奏中动作是否具有整体优势，就是由它们之间的作用关系决定的。右手系统组织动作的基本方式有：

（一）动作连接技巧

（二）动作转换技巧

（三）弦序变换技巧

（四）指序变换技巧

（五）具有中介作用的过渡性动作。

第一节 动作连接的技巧

动作的连接技巧发生在同类动作之间，即：完成动作的主体功能部位是相同的，但动作的外显形式相似或者不同。这样的动作在交接中的技术方式，就是连接的技巧。

屈伸类动作的连接

手指与手臂屈伸动作的连接

这两种形式的动作连接，主要是指连接过程中，虽然是同类功能的交接，但是由于动作幅度与动作方向的不同，使动作与常态相比发生了变

化。常见的形式有：

（一）扫、挂类动作与轮指的连接

常用于长轮之前，要求臂部的屈伸功能在完成扫或者挂以后，不中断臂重，不改变臂重，直接把手指送到发音弦，准确定位。挂弦动作独立使用时，空音指的框架以自然松展为宜，但是与轮指连接时，空音指的框架应当为轮指的预备状态。

必须保持手指的稳定性及相应的抗力，必须与臂部的屈伸同时同步经过弦，在长轮的发音弦位置才能开始手指的独立动作。手指动作开始以后，臂部则必须保持稳定的静态支撑。

（二）指与拂、临相连接

拂与临常常用于长轮之后。正常条件下，拇指应注意与轮指的小指交接，采用与臂部的屈伸相同时同步的方式，由左向右做拂或临。动作在经过弦速度，力度方面有较大的变化余地。与四指轮相连接时，主要技术要求不改变，但是速度与力度都必须受到四指轮的制约。如果四指轮在多弦上进行，轮指的动作必须相应加入臂部的屈伸动作，拇指的动作在技术要求方面与前相同。

（三）摭、分与扫的连接

与独立动作的主要区别是动作方向的改变，即 摭、分在离弦之后，必须利用肘部的屈伸功能向后、向上抬起，成为扫弦的预备，手指的框架也要随即成为不同的扫弦所要求的状态。

二 手指与手指屈伸动作的连接

当动作动态部位的功能没有改变，而动作形式，指序关系则发生了一定的变化时，连接技巧主要表现为手指与手指的交接。

（一）轮指与手指屈伸功能的弹、挑的连接

通常使用在转换的过渡动作中，这样的形式往往是谱面上所无法标明的。技术上要求音点密度与强度的相对一致，不中断、不改变臂重、腕部与肘部的支撑必须稳定。交接的动作宜选择从拇指开始。

(二)轮指与分的连接

常用于动作的结尾，经常伴随音点密度的衰减与指甲锋面的改变。连接时必须注意，最后一个轮的后三个手指要为分的动作预备。分的动作方向如果向上或向下，手部的框架应随着轮指结束前的几个音点微度调节，向上会出现以大臂为主的助动，向下会出现以小臂为主的助动。分的手指动作必须同时同步，指甲触弦锋面合理，定位准确。

(三)大臂与小臂屈伸动作的连接

臂部屈伸功能的主要连接方式是：改变动作方向，加大动作幅度。而手指与腕部必须保持相应的抗力和稳定性，与小臂作为一个整体同步动作。特别是腕部决定了指甲与弦体的相互角度关系，动作交接进行中不能任意变化角度。

比如：扫弦动作连续进行时，在不改变弦数、指法、绝对速度的前提下，演奏出渐强的最理想的技术手段，就是利用动态功能部位的改变而产生的自然重量的增加。当扫弦由小臂转为动大臂的屈伸时，动作的方向由斜下转为横向略偏斜上，动作径迹必须从原来的斜下斜上，逐渐转为离弦后在原径迹的上方划出自然弧线返回，所有的转变都是渐变完成的。小臂的屈伸动作始终保持，特别是大臂的屈伸动作加入以后，扫弦实质上是由大臂和小臂的屈伸功能相组合完成的。这种扫弦能够达到琵琶右手指法单音点动作的音强的最大值。

能转类动作的连接

在琵琶演奏技法中，旋转功能必须是通过小臂的动作来完成的。因此，同类功能的动作在连接方面都与小臂相关。

同方向不同幅度的动作连接

弦数增加必然会引起相应的动作幅度变化，在没有音色变化要求的动作连接中，不改变动作方向。比如弹、双弹、小扫，扫的连接，可以有诸多的功能组合方式供选择，但是同功能的连接，特别是旋转功能的连接，有着速度、动态及流畅性方面的优势。这样的连接，除了同方向、同

径迹地加大动作的幅度之外，几乎保留了其他所有的技术条件。

同类形式的动作还有；从一根弦到四根弦的臂摇，从一根弦的滚奏到四根弦的扫拂滚。它的音点密度与音强的变化都是从采用同样的功能完成的。应当特别注意的是，幅度的增加不是均匀对称的，定位在第一弦时，离弦后向右上方反弹的幅度明显大于发音弦的左下方。定位在第四弦时则相反。当动作的连接以相反的方式进行时，弦数的减少必然要减小动作的自然幅度，功能部位的作用是相同的。

特别要注意的是弹与扫的连接。这是一个常用的基本动作，弹的动作是不完全下旋转,离弦后要随即反弹至扫弦发音弦的右侧,扫的动作在感觉上，是动作经过弦速度的增加，而不是用力多少的变化。在一定的条件下，会不同程度地介入小臂的屈伸，即：肘部的大、小臂角度关系的微度变化。

二 · 相同的动作不同的幅度

这类动作在幅度上的区别，是由独立动作中相对自然幅度最大的动作决定的。比如：扫挑弹挑，在这个组合中，扫的动作相比最大，挑的动作与弹相连接时，完全与它在基本动作中的常态相同。但是，如果这个组合连续反复，第二个挑与扫的动作相连接时，其上旋转的幅度必须成为扫弦的预备。与第一个挑相比，它们有着相同的指法符号，相同的动作外显形态，相同的部位功能。动作幅度的差异，是完成这个组合的决定性条件。

影响动作连接的主要原因：

（一）· 动作连接与动作转换在功能分类方面相混淆。

（二）· 在动作连接过程中介入隐性的功能性替代动作。

（三）· 前动作与后动作存在水平差异，使动作连接发生困难。

（四）· 动作连接只是局部进行，没有获得整体动作框架的支撑。

（五）· 动作交接与弦数的变化、位置的变化同时发生时，自然臂重的交接不合理。

第二节　动作转换的技巧

转换的技巧发生在非同类动作之间。前动作与后动作动态部位的主体功能不同,动作的外显形态相似或者完全不同,这样的动作在交接中的技术方式，就是转换的技巧。

一、中介动作在动作转换中的作用

当动作形式有多种选择的可能时，后一个动作对前一个动作的决定作用与中介动作密切相关。比如 四指轮接挑,再与四指轮交接时,拇指基本上保持了在轮指中的常态,采用末关节的屈伸动作。但是,如果四指轮后的挑，与弹、双弹或扫类交接时，它必须在四指轮后采用复合功能，即介入小臂的上旋转动作。作为功能转换的预备,这是完成双弹或扫类动作所必须的。因此,挑的动作是转换的中介,具有转换预备的功能,它的动态形式选择，一方面与前动作相关，另一方面是由后动作决定的。比如,《阳春白雪》的第一乐句。

二、动作组合中的转换技巧

复合类组合动作作为一个指法固定搭配的整体，在幅度、方向、速度、指甲锋面等交接条件方面都存在着互相制约的关系。同时,当组合动作连续反复时,它的转换交接点不仅仅在组合内的指法之间,还必须考虑动作反复时两个组合之间的交接方式。

（一）扫、轮、挑、弹

这种形式的组合内转换出现在四个动作之间，扫、轮、挑、弹的动作是分别由旋转、手指屈伸、复合、再旋转三种功能完成的。两组动作之间弹与扫的交接是动作方向相同，但是动作幅度不同。

组合内动作转换的技术式为：扫弦动作经过第一弦之后，其空音动作即以微度上旋转的方式反弹触弦,成为轮指的预备。轮指必须是完全的手指基关节屈伸功能,食指应在触弦后开始伸展动作,小指离弦之前,肘部与腕部的关节不能有任何的助动动作。挑的拇指动作要与食指分离,要求拇指的挑采用复合功能,上旋转时成为弹的预备。弹的动作也应采用复

合功能，经过弦后随即空音动作向斜上方旋转至发音弦右侧，与下一个组合的扫弦动作相连接。

（二）扫、轮、挑、扫

与前面所分析的组合相比，主要的区别是后两个指法不同。轮指后的挑相应增加了上旋转的幅度和速度，以便合理地与扫相交接。同样，当两次组合的扫相遇时，前一个扫的空音返回时的上旋转速度，在感觉上必须相应加快。这种组合在连续反复时，要注意扫弦动作，不能介入肘部关节隐性的屈伸动作。

（三）扫、轮、挑、分

这个组合中后两个动作出现了部位功能的变化。拇指的挑采用指关节的屈伸功能，直接与同类的分相连接。分的动作在离弦后应介入小臂的旋转功能，斜上向右侧抬起，同时拇指与食指重新相触，预备与下一个组合的扫转换交接。

（四）扫、轮、挑、拂

组合中拇指的挑与拂的交接有三种动作形式：

1·挑的动作采用末关节的屈伸功能，拂采用小臂屈伸功能。

拇指的动作幅度相对小，拂的动作相对突出，外显动态及自然音响带有不平衡的特征。

2·挑与拂的动作都采用小臂的屈伸功能。

拇指没有独立的动作，幅度大小完全由小臂的屈伸动作决定。特定的风格中，如果在连续反复时采用小臂屈伸功能的拂，则会产生极富刚性的音响和直线条动态。

3·挑的动作采用复合功能，拂的动作采用旋转功能。

挑的动作采用复合功能，主要是有利于与旋转功能的拂相交接，相同的条件下，旋转功能的介入，使这个组合在音响及动态方面增加了柔性。用于中速进行的旋律，有着特别的从容与洒脱。

以上组合形式都是从弹轮挑弹的基本组合中衍生的，它们在音响特

征,形式动态,语汇功能以及连接转换的技巧方面,都对于右手系统的组合技术产生了极为普遍，极为重要的影响。

三、谱面指法符号标记中没有的过渡性动作

过渡性动作主要出现在音线类指法的转换中。虽然只是短暂的临时性的经过,但由于它是必须的、不可缺少的,因此,在事实上它已经成为整个转换过程的关键环节。过渡性动作需要以下条件：

（一）在动作形式上，与后面的动作有相似性。

（二）在动态部位功能上，与前面的动作同属于一类。

（三）具有与前后动作基本相同的速度性能。

（四）过渡动作进行中必须保持臂重在弦上释放的连续性。

比如：从轮指、滚奏、滚双弦、三根弦到四根弦的扫拂滚，是一个非常典型的音线转换。由手指的屈伸功能转为小臂的旋转功能，同时伴有发音弦数、动作方向、动作幅度、锋面条件、自然臂重以及自然音质、音色、音强的相应变化。其技术方式为：在轮指与滚奏之间加入经过性的指屈伸功能的快速弹挑，首先完成弦上动作形式的转换，再稳定手指动作。随即改变动作方向，加入小臂的微度旋转动作，然后进行弦数的增加。当全部的转换、连接都完成之后，才可以开始相应增加臂重。这样的动作转换，需要有合理的技术技巧的支撑。在音线类转换中所体现的动作能力，是演奏者技术应用水平的重要标志。通过组织技巧，动作的外显形态能够展示出整体动态上的完美、流畅、自然、自如和严谨。

四、影响动作转换的主要原因：

（一）只注意动作外显形态的改变，而没有完成动态功能部位的转换。

（二）前动作与后动作存在水平差异,转换时动作感觉信号无法自然交接。

（三）动态部位的转换完成，但是弦上动作的交接没有完成，动作感觉出现真空。

（四）完成动作转换的技术条件不完全。比如动作方向、动作幅度、

动作径迹、锋面条件等等,没有与动态功能的转换同时进行。

(五)、对于动作转换后的自然音响差异缺少相应的听觉记忆。

第三节 弦序变换的技巧

在右手系统的动作结构中，弦序的变换所涉及的技术问题有：动作定位的变化,动作方向的变化,动作幅度的变化,动作框架的变化,动作部位功能的变化等等。弦序变化技巧对动作的稳定、流畅,对能量转换的质量、水平都有直接影响。

与弦序变换技巧相关的技术条件

(一)、臂部框架的移动定位应当采用平稳的、平行的（以面板为参照）方式进行。

(二)手指在弦序变换中的功能主要有两种，即：在经过性弦序变换中不改变原有的定位完成动作,在非经过性弦序变换中与臂部框架同步移动完成动作。

(三)弦序变换不改变原有的技术条件和技术方式。

(四)在弦序变换技巧中,腕部具有保持或者调整指甲与弦体角度的重要作用。

、音线类动作的弦序变换

音线类动作在进行中改变弦序，可以参考以下的基本技术规则：

(一)对于换弦技巧而言，臂部的动作框架一方面要保持稳定，对前端的动作给予支撑，另一方面，必须要能够自如地前、后、平行、斜上、斜下协调移动。

(二)换弦过程中不能中断臂重，不能改变动作部位的功能分工。换弦后动作定位要准确，不能改变音点密度，不能改变动作方向。

(三)弦序变换时第一动作的选择,应充分考虑弦上动作的方向对交接时音线连贯性的影响,可能的条件下,宜选择同向变换。比如滚奏动作由外弦向里弦变换时，宜选择食指，反之则宜选择拇指。

(四)·弦序在变化移动的过程中,有时会介入经过性的动作,出现临时性的动态功能部位的组合或者复合,应当在换弦后随即恢复原有的单一功能。

二 · 长轮的弦序变换

由第一弦换至第二弦，应选择拇指作为换弦的第一动作，同时同步完成腕部角度的微调,略向面板方向内折。弦序的变换应采用臂部的屈伸动作平行移动的技术方式,完成动作定位。腕部没有角度的变化,拇指仍然是换弦的第一动作。如果由里弦向外弦进行弦序变换,定位仍然采用臂部的屈伸动作完成。由第二弦换至第一弦时,必须采用腕部的调节与臂部的屈伸同时动作完成定位。换弦的第一动作应选择食指。正常情况下,弦序的变化隔弦进行时，应有臂部屈伸动作的介入。

三 · 指摇的弦序变换

(一)·无支点的指摇

由第一弦向第四弦变换，第一动作宜选择指甲反锋面的动作。由第四向第一弦变换,第一动作宜选择指甲正锋面的动作。两种方向的变换都要求后部静态支撑框架的整体平行移动,大臂与小臂必须协调配合,淮确合理地完成定位。

(二)·有支点的指摇

可以有两种方式选择；如果支点随着弦序的变换而移动，后部的框架也要整体平行移动。如果支点固定不变,由第一向第四弦变换时,后部的框架在移动的过程中不是平行的，肘部必须在向后的同时微度向内移动。由第四向第一弦变换时,则应同时向外向前移动。第一动作的锋面条件选择同前。

四 · 摭分的弦序变换

(一)·单一手指变换

在常态条件下，食指（中指）单独变换弦序，后部框架是相对稳定的,或者微度随动。拇指单独变换弦序,可以采用保持后部稳定,只调节虎口的伸展度,也可以采用后部框架应整体随之平行向前或向后移动的方

式。

（二）两个手指同向等距变换

当摭分动作在第一与第三弦，或者第二与第四弦进行时，拇指与食指同时变换弦序，要求后部框架整体平行向前或者向后移动。采用拇指定位。第一动作相对比较自由，如果能够恰当地利用拇指动作方向，换弦则会更加合理。

（三）两个手指反向等距变换

当摭分动作在第一、第四弦与第二、第三弦之间变换时，后部静态支撑的框架保持稳定。两个手指同时向内变换弦序时，第一动作宜采用反锋面触弦。两个手指同时向外变换弦序时，第一动作宜采用正锋面触弦。变换过程中，常态动作的所有技术条件及要求都必须保留。

五 滚奏的弦序变换

由第一弦至第四弦方向的弦序变换，换弦后第一动作宜采用拇指触弦。由第四弦至第一弦方向的弦序变换，换弦后第一动作宜采用食指触弦。在动作进行中，两种方向的弦序变换都是在大臂与小臂协调配合下，向前或向后平行移动的。在移动时，拇指与食指出现的临时性的分指动作，必须与后部的动作同时同步进行。

六 臂摇的弦序变换

（一）无支点的臂摇

弦序的变换由小臂的屈伸动作完成。由第四弦至第一弦，或者反向进行的换弦，形成斜下斜上动作径迹。如果适度地加入大臂的屈伸动作，可以缓解斜度对距离和速度的影响。隔弦变换时，必须考虑动作方向的作用，通常情况下，第一动作应采用与发音弦相同方向的旋转。

（二）支点移动的臂摇

在弦序变换过程中，支点的移动是小臂的屈伸功能完成的。通过点的微调，可以为动作的定位及指甲锋面使用提供框架的支持。同样，不能用力挤压支点，不能改变原有的技术要求，弦序变换时小臂的动作的旋

转方向应与发音弦一致。

(三)·支点固定的臂摇

在支点固定的条件下，弦序的变换也是小臂屈伸功能完成的。但是动作径迹的斜度相对比较大，无法选择最理想的定位，必须在其他发音弦相应改变动作方向。换弦后的第一动作应与小臂旋转动作的方向一致。

七 · 弦序变换的动作形式与技术方式

(一)同向变换的主要形式与技术方式

食指：采用前伸动作与拇指分离。

拇指：采用后伸动作与食指分离。

①· 邻弦变换

1·1 拇指换弦动作

食指开始：外里外外，外外外里。拇指开始：里外外外，外外里外，以及其他多次在外弦发音，由拇指在里弦完成一次性发音动作的形式。以上换弦模式要求采用食指外弦定位，换弦时拇指采用分指动作与食指临时分离，后部框架保持稳定，基本没有变化。

1·2 食指换弦动作

食指开始：外里里里，里里外里。拇指开始：里里里外，里外里里。包括所有在里弦多次发音，由食指在外弦完成一次性发音动作的形式。以上换弦模式要求采用食指里弦定位，换弦时食指采用伸指动作与拇指临时分离，后部框架保持稳定，基本没有变化。

1·3 两指单音点平均分配的换弦动作

食指开始：外里外里。拇指开始：里外里外。以上换弦模式要求采用食指中关节定位，或者采用担任主要声部的手指定位。相同弦位连续反复时，拇指与食指必须保持分指状态，可以选择复合功能，或者同步旋转功能，前者具有鲜明的音点特征，宜用于音高变化的旋律中，后者则具有线条的音响特性，宜用于同音反复的旋律中。

1·4 两指双音点平均分配的换弦动

使用中主要是经过性的弦序变换动作，相同弦位连续反复时，可以参照混向变换的技术要求。动作由拇指或食指开始；外外里里，里里外外。以上换弦模式要求定位随弦序的变换而改变，拇指与食指的关系应根据具体的弦序条件，采用分指或者屈指。同时，臂部微度屈伸动作应当同时介入。动作连续反复进行时，臂部的屈伸动作也是规律性的。

1·5 两指三音点平均分配的换弦动作

拇指与食指轮流开始，交替换弦；里里里，外外外。弦序变换时，如果是同向的条件，拇指与食指的动作要临时性分离。如果是逆向的条件，则采用食指屈指或者拇指伸指的动作。小臂前端的旋转保持不变，臂部的微度屈伸动作要与前端同时进行，完成换弦后第一动作的定位。连续使用时，指序的设计宜选择同向。

②· 隔弦变换

弦序的变换隔弦进行，并不是动作幅度的简单加大，而是涉及到部位功能，动作定位，触弦位置等相关技术条件的调整与随变。

2·1 拇指换弦动作

无论动作从拇指或食指开始，同向换弦时，采用分指动作，逆向换弦时，采用屈伸动作。手指动作相对积极主动。拇指与臂部的动态应协调自然。特殊的音色变化要求，可以增加旋转的幅度，以形成两根弦触弦位置的反差。如果在外弦发音的比例较大，则必须在挑的动作之后完全恢复常态的定位。

2·2 食指换弦动作

由于这个动作的规律性反复在实践中有相应的替代形式，它主要用于非规律性的反复和在里弦发音比例较大的动作中。通常采用里弦或左侧的邻弦定位，食指与拇指临时性分离时，不能人为加大小臂的旋转动作，而是采用臂部的屈伸动作使定位略为向前移动，随即恢复常态。特殊的音色需要，可以采用加大旋转幅度的方式，改变两根弦的触弦位置。

2·3 音点不规则的隔弦变

当动作以单音点、双音点、三音点的形式在里弦与外弦平均分配时，完成动作的技术条件和邻弦变换基本相同。相应的动作幅度变化，主要是大臂与小臂的协调配合，特别是大臂的前后屈伸移动完成的。隔弦的变换还要注意臂部动作的速度与弦序变换相协调。

(二)逆向变换的主要形式与技术方式

食指：采用后屈动作与拇指保持相触。

拇指：采用前伸动作与食指保持相触。

①·邻弦变换

1·1 拇指换弦动作

食指开始：里里里外，里外里里。拇指开始：外里里里，里里外里。以上模式的弦序变换时，拇指与食指不能分离，应采用伸指的动作。同时，指端动作框架是拇指略为前伸，加大前端交叉的角度。复合功能的快速弹挑加入臂部的屈伸动作必须同步进行。动作径迹是微度斜下斜上。一般情况下，快速进行中相同的弦序变换形式连续反复时，不宜选择单一屈伸功能的动作。

1·2 食指换弦动作

食指开始：里外外外，外外里外。拇指开始：外里外外，外外外里。以上模式的弦序变换时，食指与拇指不能分离，拇指略为前伸，或者食指略为后屈，与臂部的移动动作同步进行。动作径迹是微度斜下斜上。如果没有特殊要求，不应在换弦动作进行时出现重音。相同弦位连续反复时，宜选择复合功能的快速弹挑。

1·3 两指单音点平均分配的换弦动作

实际使用中以拇指开始极少，主要以食指开始。弦序为：里外里外。通常采用连续反复的形式，音响具有线条的特性。用于演奏快速变化的旋律，可以在不改变指序的条件下，简单地调整前端动态部位的框架，完成弦序变换动作。这种模式的换弦与常态动作相比，主要变化是拇指与食指的交叉角度加大。尤其要注意的是，拇指与食指的关系是保持若即若离

的。作为经过性的动作使用时，宜选择复合功能的弹挑，两指交叉角度加大后，应保持原有的相触关系。在动作进行中，不能介入臂部的屈伸动作。前端框架及关系发生任何改变，都必须保持原有动作的动态部位功能。

1·4两指双音点平均分配的换弦动作

主要用于经过性的弦序变换动作，相同弦位连续反复时，技术要求应参照混向变换。换弦过程中，动态功能不变的情况下，要加入臂部的微度屈伸动作，同步完成在发音弦的定位。拇指与食指的框架关系基本保持常态，或者略为增加交叉的角度。

1·5两指三音点平均分配的换弦动作

用于连续反复时，技术方式与同向变换相同。作为经过性动作使用时，要加大两指的交叉角度，特殊加入臂部的微度屈伸动作，与原有的复合动作同步完成定位。

②·隔弦变换

逆向的弦序变换在隔弦的条件下进行时，动作幅度相对比较大，相同弦位连续反复时，臂部的屈伸动作对速度会产生相当大的制约。因此，在快速旋律中，一般适合作为过渡性或者经过性的技术使用。

拇指或食指的隔弦变换，在技术上应该遵循的原则是：无论是什么样的指序，以什么为动态部位功能，都必须加入臂部的组合屈伸动作。单一的小臂屈伸只能形成距离相对长的斜线，而大臂屈伸产生的横向径迹能够减小动作的幅度。对于快速进行的旋律来说，大臂与小臂组合的微度屈伸是非常重要的。臂部在逆向隔弦变换中的功能包括：调节动作径迹和动作方向，准确完成定位。

③·混向变换的主要形式

混向变换是实践中最常见的形式，变换没有固定的模式和规律，是同向和逆向换弦的动作要求，原则上都可以作为它的参照。其中最主要的技术条件是：拇指与食指的关系，分离或相触直接决定了后部的屈伸动

作是否参与定位，决定了动作的方向、径迹与幅度。混向变换无论在什么条件下进行，都必须充分考虑到速度对动作幅度与径迹的制约，考虑到旋律的流畅性，考虑到双手配合问题，以及最大限度地选择简单的动作形式，这是完成高难度速度技巧的有效、实用的原则。

弹弹挑,弹挑弹作为常用的节奏型,十分自然地嵌入动作的弹性节律。换弦模式多用混向变换，应该特别注意的技术要求是：同向变换要保留原有的小臂旋转动作，不能出现因换弦引起的功能性改变。逆向变换要保留原有的腕部支撑功能，不能出现因换弦引起的动作径迹、方向的改变。

混向变换中邻弦与隔弦的变换向交汇时，应在保持原有动态部位主体功能的基础上，利用后面动作的预备，同方向、同步调整臂部的动作幅度，以合理地适用不同的弦序变换距离。

八．快速连弹动作的弦序变换

(一)采用旋转功能

同步旋转功能为主体的动作，要相应控制动作完成后的旋转幅度，经过弦后，如果动作返回至里弦，应控制下旋转自然惯性的幅度。如果与外弦相接，则应控制上旋转自然反弹的幅度。为了避免出现隐性的腕部横向动作，相同的弦位连续反复时保持在里弦或两根弦居中定位。拇指的位置略为向后移动，用指腹前端与食指相触，形成不对称的交叉。一般情况下，要保持臂部的稳定，速度与力度变化不能改变动态部位的功能，不能介入臂部的屈伸，不能中断臂重。但是弦位不同的弦序变换，必须要加入臂部的综合屈伸动作完成定位。

(二)采用复合功能

复合功能的动作实际使用比较少。在快速进行的连弹动作中，采用复合功能为技术方式的连弹，虽然可以被其他技术功能相同的动作取代，但它的动态形式比较特殊，具有无法取代的表现功能，尤其是在连续的弦序变换动作中使用。这种模式的弦序变换，以食指中关节的屈伸小臂前端的微度旋转相复合，拇指与食指要分离，采用食指中关节定位。如果用于

独立的乐句，其他三个手指宜自然松展，臂部的组合屈伸具有定位的功能，要与前端动作同步。

此外，快速连弹的隔弦变换通常要在肩部至手指的整体协调的配合下进行，动作的功能形式都是复合的。由于速度的制约，同向的单弹动作一般只用于短句，或者一次性完成的弦序变换。换弦时，应注意臂部动作的加入不能出现意外的重音，不能出现腕部的内勾或横向动作，不能简单地增加小臂的微旋转幅度。

四 · 中速、慢速动作的弦序变换

通常，在中、慢的速度条件下，弦序变换有着相当大的自由度。常规的技术要求是：大臂屈伸动作在横向平行移动的过程中，不能出现腕部框架的角度变化。小臂屈伸动作在斜向移动的过程中，必须与前端的旋转动作同时同步。当弦外动作变化比较复杂、选择的可能性比较多的情况下，合理的动作方向、动作幅度、动作速度以及腕部的功能状态，是弦序变换时整体动态的协调、自然的基础。

第二章　左手组织动作的技巧

左手组织动作的技巧，实际上是一个对谱面音符进行动态关系设计的技巧。左手动作交接方式的选择与设计能力是琵琶演奏家的最重要的特殊能力之一。它积淀了演奏家在长期的专业训练中所获得的对技术规律的运用技巧，是演奏者对风格的悟性、对器乐美的直觉，它体现着演奏者器乐化的知觉能力。

左手组织动作的技巧具有应用技巧的特性。其主要研究对象是：所有不同形式的按音动作如何在相对合理的技术条件下连接起来，如何运用琵琶演奏的基本规律建立起音位与音位，手指与手指，弦序与弦序，位置与位置，框架与框架之间的作用关系。

按照一定的动态方式和规律组织起来的动作，能够在演奏中以综合的功能优势完成形式不同的、变化复杂的动作。各个独立动作之间的交

接，是在不同的方向，不同的位置，不同的指序以及不同的弦序条件下进行的。组织动作的技巧实质上就是运用不同的部位功能，在一个相同的音乐目标下，按照动作交接的基本规律，将各种不同形式的动作合理地、有效地统合为一体，以运动觉的动态体验组织起来，并生成结构关系，使之在演奏中能够有序、有力地互相支撑。

左手组织动作的技巧主要由两个部分构成：

一 变位技巧。由移位，换位，跳位构成。

二 指序技巧。由保留指，伸展指，收缩指，平按指，同音换指构成。

第一节 变位技巧

变位技巧在左手技术结构中的位置与作用

在左手系统的动作中，变位是最基本、最基础、最常用、最主要、最重要的组织动作技巧之一。变位技巧是旋律的音高变化、节奏变化、和弦变化、织体变化等音符运动最常见、最基本的表现手段的主要实现方式。

变位技巧是指左手在两个不同音位之间的移动方式。由移位、换位、跳位三种基本的技术方式构成。

不同形式的动作在音位之间的变换，就是通过变位技巧完成的。在不同距离关系的音位变换中，手指与手指形成了有机的作用关系。

变位动作的技术性很强。在音符运动的过程中，不同形式的变位技巧体现出演奏者驾驭距离变化的能力，不同位置上构成合理动态框架的能力，肩部、肘部、腕部关节相互协调的能力，手指起落与变位动作在移动中调节臂重的能力。

作为实用技巧，变位的技术功能不是单一的。作为左手系统所有动作动态关系的基础，演奏者变位技巧的水平状态和运动觉体验，对组织音乐的技巧会产生综合的影响。

变伍动作的基本技术规则

变位在技术上的主要特征是左手纵向距离的移动。作为旋律进行中

音高变换的最主要基本技术，所有品相音位之间的连接关系，都要通过位置的变化实现。琵琶特殊的形制、定弦以及持琴方式，决定了变位动作的技术特性。变位技巧受到左手的弦序、指序等设计的制约，受到音乐进行的速度条件和距离条件的制约。变位动作的基本技术规则如下：

一·琴体重心的稳定

琴体是整体演奏活动中相对稳定部分。左手位置的变化必须在相对稳定的参照条件下进行，以保障动态中对距离感觉与知觉的准确。琴体在距离变换中的稳定性，对左手距离与位置的准确把握具有极为重要的作用，这种作用在远距离的变位中尤为重要。

应当注意的是，琴体重心的稳定是相对的。在演奏中，人的体位与琴体的关系，是在动态变化中形成的和谐的、有机的、弹性的相互制约关系。不能采用左手扶琴，或者右手挟琴的方式将琴体硬性固定。

二·直线与滑移的动作方式

从理论上讲，两个音位之间的直线距离最近。

对琵琶演奏而言，多次短距离的直线移位和换位相衔接，比一次性远距离的弧线跳位具有更大的技术合理性和把握性。在远距离变位时，指序的设计必须最大限度地考虑这个要求，不但要注意变位前后两个按音手指的交接在距离方面的合理性，还要注意不同的手指在变位中的实际功能。

常态条件下，变位动作的手指宜尽可能保持弦上运行。大臂与小臂必须协调配合手指的移动。同时，腰部、头部与视线的动态，对变位动作的准确与轻松都会产生影响。

三·变位的速度要求

变位时左手移动的速度必须与旋律进行的速度一致。参加动作的动态部位至指端在弦上移动的速度必须一致。

在弦序与指序设计合理的条件下，移位、换位和跳位后的框架，应当在新把位上与第一个音的按音动作同步到位。(不包括经过性的移位)。

四·肩部的稳定

所有变位的动作形式，都是在肩部位置稳定支撑的条件下实现的。臂部的动态变化，不能引起肩部的上、下、前、后位置坐标的随变。肩部必须保持自然常态，以保障左手在不同的位置上，或者不同的手部动态的动作中能够获得框架的稳定支撑。

五 · 臂重的使用

在变位动作进行中，臂部的运动觉主要表现为对速度与距离的感觉体验，动作过程中的自然臂重不应发生变化。常态条件下，变位动作第一个音的音强，不能出现意外的臂部重音。因此，变位技术要求：保持臂重的统一性与连贯性，保持旋律进行中音点密度的均匀与音线的平稳。变位动作应当注意前后音衔接，不能出现意外重音。

六 · 手指的功能

在变位动作中，每个手指具有不同的功能。从技术方式分析，食指和拇指的功能最重要。媒介指和中介指可以由不同的手指担任，主要是在变位动作中有效地组织指序。

（一）食 指

在由上而下进行的变位动作中，食指动作是最重要的。它几乎可以完成所有形式的变位,它的移动方式对变位的速度与准确性有决定性的影响。

（二）拇 指

在变位技术中的主要功能是定位。拇指必须保持在琴背与臂部的移动同步的轻灵的滑移能力，为臂部的移动提供距离和琴体条件的参照。

（三）媒 介 指

媒介指是变位过程中基本不离开弦体的手指，可以由任何一个手指担任。它有时并不是变位后第一个发音的手指，在不同手指的交接动作中，它的作用是保障换位的平稳和连贯。

（四）中 介 指

中介指是指改变原有把位关系的手指，可以由换位之前或者之后的手指担任，它的主要作用是以相对灵活的动作，为框架的改变进行恰当的

调节。

变位动作的技术分析

移位，换位，跳位三种主要的移动形式分别具有不同的功能，它们在组织动作中的作用是不能相互替代的。移位，换位与跳位不仅仅是变位距离方面的差异，在完成动作的技术条件方面，在动作进行中动态形式变化方面，在运动所涉及的心理反应和肌体反应方面，在指序设计能力与组织能力方面，它们都体现出演奏者对左手组织动作方式的把握、运用、理解的宽度与深度。

· 移位动作

移位是指相同弦序的三度音程以内（包括三度），同一手指在两个音位之间的一次性垂直移动。完成动作的技术条件是：

（一)动作框架和部位功能

1 · 移位动作在相位进行时，必须要有后部的随动参与。单方向一次性移动，并且随即逆向返回时，拇指可以不改变原有的定位。连续单方向移位，或者一次性移位后勿需随即返回时，拇指必须随臂部同时同步移位。

2 · 从第一把位开始至下方的音区，在二度以内的单方向一次性移位，并且随即逆向返回时，由发音的手指独立完成，拇指在琴背可以保留在原有位置。

3 · 三度音程的一次性移位，连续两次以上的同方向移位，或者在一次性移位后勿需随即返回时，在任何音区都必须采用整体性的移位动作。

4 · 拇指的移位动作在任何条件下，都必须与小臂同步进行。

（二）手指的弦上动作

所有移位动作的发音手指，在动作进行中都必须采用贴弦移动的方式，保持按音动作的常态，轻灵地上下滑动，手指不离弦，弦不离、或者虚离所经过的音位。

1 · 动作框架

与基本按音动作的常态相同。由于移位多在中间把位构成框架，后部动态的变化相对比较小,手部主要表现为手指框架的变化。通常是手指在斜上、斜下和持平的整体状态下微度调整。

2·拇指

主要的功能表现为定位。拇指在移位中有两种状态。第一，相对固定时,同时兼有定位与支点两方面的功能。第二,移动时,必须与臂部的上下变化同时同步。在连续单方向的摸进式移位中,无论其他四个手指的组合与节奏形式是什么,拇指的移动必须是无级的(一次性到位)。

3·空音指

一般情况下，在移位动作进行中，所有的空音指都不能保留在弦上。在慢速进行的旋律中,当空音指位于发音指上方时,会自然地出现虚触弦体、与发音指同步移动的情况。

二·换位动作

换位是指同一手指一次性四度音程距离的上下移动。其距离与一般意义上的把位相同。完成动作的技术条件是：

(一)动作框架和部位功能

任何形式的换位动作，都是臂部与手部同步进行的。臂部决定纵向移动的距离,拇指决定手部换位后的框架,换位后的指序角度第一个发音的手指的选择。

同一手指换位，完成动作的技术条件与移位相同。换位在不同的手指之间进行时，在新位置上的臂部整体框架必须同时同步到位。

(二)手指的弦上动作

1·同一手指换位时，发音手指的指腹不离开弦体。

2·不同的手指换位时,媒介指由换位后第一发音的手指担任,贴弦移动到目的音位。

3·食指在换位中的作用极为重要,作为最常用的按音手指,它在换位技术中的功能,主要表现在组织换位后的指序。应当注意充分运用食

在弦上空音移动的能力,在后部框架不发生变化的条件下,食指的贴弦移其他手指的按音动作可以同步进行，以增加换位动作的平稳性和准确性。

三、跳位动作

跳位是同一手指的按音动作一次性大于四度音程的上下移动。完成动作的技术条件是：

(一)动作框架和部位功能

1、跳位动作要求臂部与手指在弦上的移动同步进行，一次性准确到位。

2、连贯性的、慢速度进行的旋律,会伴随臂部合理的提前预备动作。

3、快速度进行的旋律，臂部与手指一方面要同时同步上下移动，另一方面，必须采用合理的指序设计，以保障跳位动作的平稳。

(二)手指的弦上动作

在跳位动作进行中，如果没有特殊的需要，手指在弦上的动作有三种方式：

1、跳位的过程中，手指离开弦体。

2、跳位的过程中,手指虚触弦体,与弦体形成一种若即若离的关系。

3、跳位的过程中，手指在开始时离开弦，到达目的音位之前发音的手指与弦相触。

在多选择的条件下，跳位动作的指序设计应当考虑到速度因素和动作交接的流畅与平稳，尽可能避免采用同一手指跳位。

四、拇指的变位动作

拇指在变位技术中可以完成上下移位，换位动作，但是跳位动作会受到速度的制约。

拇指变位需要后部框架的预备和条件支持。其他的空音指不应保留在弦上。

由于拇指的动态方式与其他四个手指不同，在变位前后的两个音相交接的按音动作中,无论其独立变位接或者与其他手指交接,三种不同的

变位形式中,只有移位时手指与弦必须保持相触,而换位与跳位则应离开弦体进行。动作宜选择在品位上方低位垂直下移或者上移。

从第二把位开始，拇指在演奏带有跳位技术的旋律中有一定的优势。在高音区,与其他手指交接的动作宜在有预备动作的前提下进行,即 在变位之前的把位上，拇指已经移到面板的前方。

和音、和弦的变位动作

一移位动作

(一)相同弦序、相同指序

在发音的弦序、指序基本相同的条件下，宜采用手指弦体相触，臂部与手部框架整体同步移动的方式。

(二)相同弦序、不同指序

在发音的弦序相同，但是指序不相同的条件下，应尽量保持同一弦序的发音手指贴弦移动,其他发音的手指离开弦体移动,但是在移位后要同步实按发音。

(三)相同指序、不同弦序

在发音的指序相同，但是弦序不相同的条件下，下行进行时，移位后的第一发音的手指应尽量采用贴弦移动的方式。

(四)不同弦序、不同指序

在发音的指序和弦序都不相同或者不完全相同的条件下，所有的手指都应离开弦体移动。

(五)与拇指的组合

有拇指参与按音的和弦，其移位动作多在指序与弦序基本相同的条件下进行。所有发音的手指宜尽可能贴弦同步移动。

二 · 换位动作

(一)相同弦序、相同指序的条件

在指序与弦序基本相同的条件下，手部与臂部的框架必须整体同时同步移动，进行中所有手指宜尽量保持与弦相触。

移动。

另外，加入第三弦的同度音程后，变位时完成动作的技术条件与八度音程相同。

二 · 同度音程

（一）同度音程在中间两根弦上进行

在这种条件下通常没有速度的制约。三种变位形式都可以保持手指与弦体相触，臂部必须与手部始终作为一个整体，同时同步上下移动。一般情况下宜于采用食指与中指的组合，在相位也可以采用食指与无名指的组合。

（二）同度音程在第一弦与第二弦进行

在这种条件下会受到速度条件的制约。因此，比较适用于速度缓慢的旋律中。一般采用食指与小指的组合，三种变位形式都可以使用。在变位进行中，臂部必须与手部始终作为一个整体，同时同步上下移动。音区宜选择在第一把位至第三把位之间，比较宽大的手指条件还可以在相把位完成按音及变位动作。

同度音程在第三弦与第四弦的进行属于非常态动作，如果没有特殊的需要，完全可以被其他弦序的动作取代。

三 · 四度与二度音程

这是两种与琵琶定弦直接相关的音程，通常采用平按指动作，在相邻的弦序进行。完成动作应注意以下基本的技术要求：

(一)音区与指序

从第三把位以下的高音区开始，特别是在里弦进行时，可以采用中指与无名指或者食指与中指的组合按音动作。

(二)变位形式与技术方式

演奏四度与二度音程，三种变位形式都可以使用。采用任何一种按音形式，都要求臂部必须与手部始终作为一个整体，同时同步上下移动。

（三）换位与跳位

在换位和跳位过程中，如果同时带有弦序或者指序的交接，不仅仅要合理设计指序加强组合形式，还要注意手指的弦上动作。在尽可能保持直线移动的前提下，手部的动作框架应当随音位的变化而自然调整。

第二节　弦序技巧

弦序技巧是左手按音动作在不同弦序进行交接的技术方式。

弦序变换可以用于在同一把位，或者与变位动作同时进行。作为左手基本的音高变化形式之一,它以相对小的,相对少的,相对简洁的动态,完成音与音的交替。左手系统的技术结构特性与特殊的音程关系，决定了弦序变换的重要性。它和变位动作，从横向与纵向两个不同的维度共同构建了左手基本动作的距离变化的坐标。这个坐标的主要功能之一，就是为左手按音动作在音位上的交接提供一个合理的、严谨的技术方式和组织方式。

弦序变换的技术分析

弦序变换涉及的主要技术问题，是按音动作在不同的弦序上进行时，如何获得后部框架的协调配合与支持。在不同的把位上，框架的稳定、随动与调整，对手指的按音动作有着极为密切的、直接的关系。不同的按音指序与弦序变换要求相应的后部框架的平稳配合，或动，或静，或变，不同形式的框架动态，能够从不同的位置和角度完成对弦序变换动作的有效支撑。

· 邻弦变换

当动作在同一把位两根相邻的弦序之间进行时，弦序的变换采用手指屈伸动作独立完成，一般情况下后部只有随动或者微度的调节，没有整体框架的变化。在不同的弦序与指序变换条件下，完成动作的必要条件是：

（一）框架的稳定

1· 在同一把位的按音动作，手部的框架、位置的稳定主要取决于食指。食指在弦序变换时的位置能够对后部框架的支撑产生直接影响。

2·当食指的按音动作在一根弦上进行或者保留时，后部框架必须以其作为框架位置的定位参照。其他手指在弦序变化时采用的屈伸动作，不能改变原有定位。

（二）框架的随动

1·当食指的按音动作在两根相邻的弦序之间交替变换进行时，后部框架必须相应随其改变。以手指的屈伸动作为主，有时小臂及腕部会有微度随动。

2·由于小指的长度与其他手指相比差别比较大，在其他手指采用保留指的情况下，同一把位的小指在弦序变换时的按音，包括临时经过性的变换，都能够引起手部框架和臂部框架的随动。

（三）框架的调节

1·在带有小指按音动作的弦序和指序变换是规律性重复时，动作框架要为了小指按音时整体动作的自然与协调，动作框架应做适度的调整，一般情况下较腕部的常态位置略微偏低。

2·同一把位带有小指参加的弦序变换，如果食指与小指的距离在不完全的把位（比如：三度音程）进行，则没有后部框架的改变。但是如果其他手指必须保留常态，则小指在里弦的按音会伴随不同程度的随动。这种情况下，后部框架的调整要根据个体不同的手指自然条件选择。

二·隔弦变换

当弦序变换在隔弦的条件下进行，必然要受到指序及按音方式、弦序及变换方式的制约。后部框架保持常态的稳定，在不同的弦序与指序变换条件下，完成动作的条件是：

（一）框架的稳定

隔弦变换动作的框架稳定主要取决于食指动作。在隔弦的条件下，食指所在的按音音位无论是空音指还是实音指状态，都会对后部框架的稳定产生影响。除此之外，下列情况可以保持框架稳定：

1·相隔两根弦的变换动作，没有小指参加按音，或者小指不是完成

弦序变换动作的手指,或者有小指参加的动作在不完全的把位以收缩指的方式进行。

2·高音区带有拇指按音动作参加的条件下，框架定位由拇指决定。其稳定性也是以没有小指动作的参加为前提的。

（二）框架的随动

与食指按音动作的位置变换有关。在隔弦的条件下，无论弦序变换是否由食指担任，它的位置变换依然会引起后部框架的随动。下列情况是出现框架随动的其他条件：

1·当换弦变位在相隔两根弦的条件下进行时，中指或者无名指经过性的换弦之后，仍然恢复食指所在的弦序，虽然食指的位置没有变化，但是会出现微度的随动。

2·食指在保留指状态，小指隔弦进行重复性的连续变位，会引起后部框架的规律性随动。

3·当任何一个手指作为保留指时，其他手指的按音动作在隔弦的条件下进行，后部的框架应灵活随动。

（三）框架的调节

非经过性的常态变位动作，如果动作在弦序变换之后的位置上继续进行，无论什么样的指序或者位置条件，后部框架都要调整为新的状态，必须恰当地参考相关的变位动作与弦序变换技术条件，在新的位置上选择合理的定位。下列情况是调节框架位置的其他条件：

1·在没有保留指的条件下，后部框架应当与变位后第一个发音手指同步调整为新的位置。

2·在带有保留指的条件下，后部框架应当以非保留指的动作位置作为定位的参照。

第三节　指序技巧

指序技巧是左手在音乐进行中交接的技术方式

在音位确定之后，音与音之间的弦上交接方式对于旋律进行的流畅，对于演奏动态的协调,都有着直接的影响。合理的指序设计,是在充分发挥手指功能的基础上，为不同条件下进行的按音动作提供多方面的支撑。

保留指

保留指是左手最常用的指序技巧之一，手指以空音的形式保留在原有的音位上。它在演奏中的主要功能是稳定和简化重复性的动作，以平稳、简洁的动态有效地在组织动作中发挥作用。同时，作为基本按音动作,它以相对静态的动作方式,或者以最小的手部框架变化,在左手的指序设计中所起的作用是重要的。

保留指的手部框架与基本按音动作相似，它在弦上有两种状态：

一空音保留指

要求自然重量随其他手指的按音动作转移，只相对地保留动作原有的外显形态。

二·实音保留指

要求其在不发音的状态仍然保留原有按音动作的自然重量。

保留指的类型

在实际使用中，保留指有以下几种常用的形式：

一音型保留指

在反复重复的音型中，空音状态的手指保留实按音的自然臂重。

音型中复现率最高的音采用保留指，空音状态基本与实音状态相同，以同弦或弦序变换的形式出现，通常用于快速进行的旋律中。

技术条件：不改变拇指在琴背与琴相触的位置，其他手指的按音不能介入后部的助动,保留指不离开音位,通常采用实按音的技术方式,但不能以人为加力重按的方式来稳定。其他手指弦序变换的动作中,应以保留指为参照，腕部与肘部框架则必须随动作的进行而微度调整。

二·空音保留指

保留手指的按音位置，但不保留实按音动作的自然臂重。

旋律在同一把位进行，没有弦序变换，或者只有临时经过性的弦序变换，手指在空音状态保留在原有的音位上，这种保留指具有稳定动作框架及定位的功能。

在有伸展形式的动作中使用时，同时，要注意拇指与手部的框架与伸展指的技术条件相同。

三 · 多声部中的保留指

在没有空弦的条件下，多声部中的保留指通常用于演奏音线，或者点线同时采用保留指。这种动作受到实际距离和右手动作的制约。音线的保留采用外弦时，音点的弦序变换相对自由。音线的保留采用里弦时，音点只能在左侧的邻弦进行。

在音点与音线同时采用保留指时，只能用于音线出现在第一弦时。

保留指用于演奏多声部中的音点，可以用于与空弦构成的织体中，或者外弦是音线形式，里弦的音点连续反复时。在这种情况下，会出现两个手指在不同弦序上的实音保留指。

四 · 同音保留指

用于演奏同音反复。它具有右手点，左手线的特征。

右手是音点的形式，左手单一手指触弦、连续发音并持续以实按音的状态保留在音位上。这种保留指的弦上状态基本是不变化的，动作进行中要注意其它空音指的框架是否协调。独立保留指可以用于与空弦相组合的旋律中。

五 · 多弦保留指

是保留指最重要的技术功能之一，用于多弦同时发音的动作中，或者以和弦分解形式出现的音型中。这种形式通常以一个相对稳定的手部框架为主体，后部框架应给予位置的支撑，个别简单的单音流动，必须在这个框架变化的可能的范围之内。作为一个整体，空音状态或者实音状态都应保留自然臂重。音位变化时，所有的保留指都必须与这个框架同时同步移动。

在中、慢速的音线特征的多声部的进行时，保留指的动作会直接影

响到声部的连接。由于润音类技术对动作框架的要求,空音状态的保留指通常应与实按音动作相同。

保留指是一种在必要的情况下采用的技术方式。虽然原则上左手的每个手指都可以作为保留指使用，但是必须注意的是，保留指不是随意的、顺手的个人习惯。合理的保留指是经过严格的、理性的设计产生的，必须在技术条件允许,动作连接规律允许,与音乐风格所要求的动态形式相符的情况下使用才有效,有力,有利。作为常用技术手段,它在左手系统动作动态关系的建立中,逐渐形成自动化的制约机制,这种机制的和谐与否，直接影响着左手动作进行的流畅、自然与协调。

不宜使用保留指的原因

一 变 位 原 因

在变位，尤其是跳位之前，或者在同向连续换位，连续移位的动作进行中，不宜使用保留指。

二 · 伸展指原因

在没有拇指参加的情况下，在持续使用伸展指，或者是同一把位的其他手指在空音状态的条件下，不宜使用保留指。

三 · 同时的原因

在同一根弦，同一把位上，或者两个手指在依次发音的两根弦上，同时分别以空音指和实音指的形式出现，中间的手指和空音指不能实音保留指。

四 · 时值原因

无论前后的动作采取什么样的形式，在空音指的状态时值过长，不应采用保留指。

五 · 旋律风格原因

在流动性较强的旋律进行中,双手的音点以及动态感觉是对应的、互相传导的，必须有条件地使用保留指。

六 · 分句原因

在两个乐句交接处，尤其是表现手段，表现语言，表现口吻发生转换时，必须有条件地使用保留指。

七、和音、和弦连接原因

在和音和弦的点性动作交接中，如果有相同音位的重复，即使采用同一个手指，也不应当选择保留指。这是因为音乐的流动与流畅，需要在双手动态的合理配合下完成。

伸展指

伸展指是在没有变位动作的条件下，左手按音动作的交接大于一个基本把位。

伸展指主要用于一个把位的框架条件下(包括中间把位),经过性单音的按音动作，以及带有八度音程或者大于八度音程的多指按音动作中，其技术以后部框架稳定,前部框架临时性调节的形式,在一定的距离内组织左手音位的交接动作，与变位动作构成功能互补。

在运动觉体验中，伸展指不是由音程，而是由绝对距离决定的。任何两个手指之间都可能出现伸展指动作,对普通自然生理条件的演奏者来说,相把位的四度音程事实上已经是伸展指的感觉。由于这个动作在进行中需要手指伸展,基关节相应出现低位,常态按音动作的支撑部位出现变化，掌部、腕部及小臂的紧张度随着手指之间侧向间距的加大而逐渐增强,在常态动作的感觉信号中是异常的。因此,必须对伸展指的使用在必要性、合理性、有效性三个方面进行选择，以便使左手的动作组织简洁、合理、流畅。

一伸展指的技术方式和动作条件

(一)用于临时经过性的音程跳进

在第四品位以下音区的单音旋律进行中经常使用伸展指。同一根弦上进行时,食指与小指交接完成五度伸展,拇指不需要移动。根据个人条件,可以采用或不采用保留指。第三把位以下的高音区,伸展度可以达到六度、七度音程。在两根弦上进行时，第四品位以下的单音旋律八度跳

进，可以轻松地以伸展指的形式完成。

（二）用于没有拇指参加的双弦八度音程

通常用于中、高音区第一弦和第二弦的组合，第三弦与第四弦较少。音点与音线的旋律都可以采用这种伸展指形式，与其他动作连接时，几乎不需要改变手部动作框架。

（三）带有拇指按音的伸展指

高音区有拇指参加的、带有保留指的动作，是左手伸展度最大的动作，在单弦与多弦的使用中都有优势。用于音点或者音线类的旋律，在不同的速度条件下都有相当的可操作性。

（四）没有拇指按音的伸展指

伸展指由高音向低音进行时，在没有拇指参加的条件下，不宜同时在高音的按音动作中采用保留指形式。

二 伸展指在使用中的问题

（一）自然臂重的非正常改变起。它的负面影响主要表现在随后的按音动作中，会人为增加不必要的臂部力量，从而使原有的动作信号复杂、紊乱。在快速进行的旋律中，这种负面影响更大。

（二）动作幅度的非正常加大

主要发生在伸展动作进行中，由于动作心理的作用引起。它的负面影响主要表现在对动作稳定性的干扰。手指抬起与前伸的幅度非正常加大，使伸展的动态被不恰当地夸张，这种非技术性的状态虽然是短时的，但是，在相对平稳、统一的进行中，它的异常动作感觉，同样会引起动作信号的复杂和紊乱。

平按指

平按指是在同一品位、相位的两根以上的弦采用一个手指按音。

平按指是在基本按音动作的基础上，改变单一手指的动作框架而衍生的动作。它具有保留指的技术使用特点，用于弦序变换和多弦的发音动作。它的主要功能表现在利用手指的屈伸动作，在发音弦序的变换时

顺势转为平按，使手指的单一动作多功能化，充分发挥了手指框架在动作进行中能够敏捷变换的优势。

在两根相邻的弦位，左手的每个手指都可以完成平按指动作。由于手指动作变化的动态相对比较小，平按动作的后部框架基本不需要变化。

平按指使得按音动作的运动觉发生微妙的变化，手指动态形式的改变，要求相应调节原有的手部框架，手指的末关节相对平伸，有时还会出现微度的内折。但是，平按指的发音，要求手指不能过于用力直伸。

平按指的技术方式和动作条件

一 用于多弦按音动作

由于手部框架的原因，一般采用食指、中指、无名指和小指的平按动作,在相位发音比较有优势。在多弦发音的条件下,平按指还可以用于与其他指序技巧的组合。

二 用于四根弦的按音动作

发音指的触弦位置选择为：第六品位以上，食指的触弦位置宜采用内偏上侧,第六品位以下可以采用正内侧触弦,一般只能用于泛音。中指与无名指在低音区的平按动作,可以采用正内略偏上侧触弦,中音区宜采用正内侧触弦，高音区应采用内偏下侧触弦。

三 高音区的平按动作

由于自然生理条件的制约，小指使用相对比较少，高音区的触弦位置应采用内下侧,其他音位可以采用正内侧触弦。四个手指在第四把位以下高音区的平按动作，一般情况下，只宜用于演奏泛音。

四 用于演奏腔韵润音动作

采用平按指动作演奏的腔韵润音，触弦位置应做相应改变，拇指在原有定位作用的基础上,拇指要同时支撑琴体的稳定,具有支点作用,其原有框架应随弦体张力的变化和琴体重心的变化进行调整。

收缩指

收缩指是左手按音动作的交接小于一个基本把位。

收缩指用于手指按音动作的交接，它的主要功能是在相同的把位条件下,采用手指先行的弦上交接动作,使臂部框架整体平稳、自然地过渡到新的音位。

收缩指的动态形式比较自由，在上下收缩移动的同时完成弦序变换，流畅而简洁地与其他动作进行交接,并且不受任何速度条件和音区音位的制约。收缩指以平稳的框架优势，随时协调臂部与手部的坐标位置关系，使手指的按音动作在流动变换的进行中,能够始终获得积极的、有利的和有效的框架支持。

收缩指的技术方式和动作条件是：

一 动作在收缩过程中必须保持两个手指交接在弦上进行。一般情况下,手指可以略微先行,后部随即在新的音位上建立合理的框架。要求移动按音手指的触弦动作与前一个手指的离弦动作同时同步进行。

二 在收缩移动之后的音位，需要为新的音位提供最佳的指序条件。因此，食指与小指的交接最具有收缩指的优势。

三 收缩指可以独立的一次性使用，或者双向进行，也可以连续单向进行。连续单方向进行时,臂部与手部的移动基本上是同步的。双向进行时，可以根据不同的指序变换，采用稳定或者随动的后部框架支持。

四 在任何条件下使用收缩指，都不能改变原有基本按音动作常态的自然臂重，尤其是收缩移动手指第一个动作不能人为加力重按。

五 动作幅度宜小，要求尽可能直线完成收缩移动前后两个音位的交接。

六 拇指在琴背的移动是无级的，与臂部同步进行。在高音区拇指前置的动作条件下,完成动作的要求与其他手指相同。但是,如果在收缩动作的同时带有弦序变换，则必须与臂部的框架同步移动。

七 如果没有交接的要求，空音指不能采用实按音状态的保留指。

同位换指

同位换指是左手按音动作的交接在相同的音位上进行。

同位换指在实际使用中虽然比较少,但是由于其特殊的动作形式,能够以平稳的过渡方式，重新组织左手按音动作的指序。对于长音、多声部、织体变化的演奏，尤其用于缓慢进行的、以线条为音响特征的旋律中,具有相当理想的作用。因此,充分利用它合理的组织动作的功能,作为上述几种组织动作技巧的补充，是十分积极而有效的。

同位换指动作可以在任何手指之间进行，可以用于同一音柱、不同弦序的交接，可以在单音或者双音之间相对自由地交接组合。

技术方式和动作条件

一手指的动作积极而主动，手部的框架同时随动。在换指的动作交接完成之后，才能形成臂部的框架。

二·弦上同位换指的交接动作，要求不能出现空弦状态。假定原有的按音指为 A指,接替的手指为B指,必须在B指完成触弦动作以后，才可以抬起 A 指。多指的交接动作也应遵循这个技术要求。

三·由于受到交替动作的影响，A指按音的动作框架与常态相比,有明显的变化。A指必须为B指的同位介入提供相应的位置,同时又必须保持音线的连贯。因此,手部与臂部框架的位置是根据手指交接动作的需要而随机调节的。

四·手指交接时如果其他音位同时带有保留指，则应当根据旋律进行的需要，合理设计交接的指序，或者同时进行，或者依次进行。

五·同位换指的技术直接受到速度条件的制约，受到右手动作形式的制约,不合理的使用,或者不合理的指序设计,都会适得其反,影响动作的协调与旋律的流畅。

同位换指动作在完成动作的技术条件方面与收缩指有相似之处，但是使用的功能差别比较大。相比较而言,收缩指的使用更为自由,同音换指的功能更具体，针对性更强。

第四节　弦序选择

琵琶四根弦的音质与音色有着天然的差别，而正是由于这些差别，使每根弦都呈示出独特的音响美与个性美，并且在使用中显示出独特的美学价值与功能。第一弦清柔明丽，第二弦秀媚圆婉，第三弦浓郁通朗，第四弦沉浑雄实。如何恰当地利用这些天然的音响特征，不仅仅关系到动作的交接是否流畅，是否严谨。更重要的是在音乐风格的表现方面是否贴切，是否自然，是否生动。

弦序的选择是一个对音响的设计过程，它受到基本技术规则和音乐表现的双重制约。

- 弦序的选择

在组织动作的过程中，当相同的音高具有多种选择可能的前提下，弦序或者音位的选择主要取决于以下几方面：

（一）音乐风格对音色和音质的要求

在组织动作的过程中,所有的技术问题都必须服从音乐表现的要求。与表现音乐作品风格密切相关的音色与音质,直接决定弦序的选择。作为弦序设计的参照,四根弦天然不同的音色差异和音响特性是第一位的。在旋律进行中,保持、渐变、对比、突变等音色过渡的具体方式是弦序选择的依据。

(二)动作连接技术的要求

弦序选择完成后，指序的选择也会制约交接动作的质量。因此，必须为所选择的弦序进行指序设计。但是，如果在所选择的弦序上无法流畅地进行音与音的交接时，则应当考虑重新选择具有相近替代功能的弦序。

(三)旋律进行的速度要求

在一定的速度条件下，弦序的选择会受到制约。在旋律慢速进行时，线条的平稳与连贯性制约着弦序变换。在旋律快速进行时，音点的均匀与手指交接条件制约着弦序变换。

（四）右手指法的制约与支持

右手的动作形式受到速度、弦序、连接技术与转换技术的制约。同

时,它又是左手在弦序设计时必须参考的方面。右手指法的技术功能与表现功能在不同弦序的使用中所具有的优势是不同的,只有获得右手动作有利和有力的支持，左手的弦序的选择才能够显示出其合理性与有效性。

二、空弦的功能

琵琶空弦的散淡之音独具音响美。在演奏中，如何使用空弦具有特殊的意义。空弦的运用有以下几方面的功能：

(一)音线功能

在同音型连续反复中作为持续音使用，能够产生立体的、点线交织的音响效果。在同音不同八度的条件下,空弦的音响具有长音的特性。另外,空弦音可以最大限度地为左手按音动作提供音区变换及音位变换的可能性，并且不受速度条件的制约。

(二)替代功能

空弦音的替代功能主要用于快速进行的旋律中。通常，在带有换位与跳位动作的乐句中,作为经过音使用时,具有非常自然的装饰功能,作为强调音使用时,具有非常自然的表现功能。恰如其分地以空弦音替代实按音,可以使演奏动作灵动轻盈,使音乐进行生动流畅而充满活力。江南丝竹音乐、广东音乐、评弹音乐等常用这种具有替代功能的空弦音。

(三)音色功能

在多弦同时发音的动作中，实按音与空弦音相组合的音响，具有相当独特的音色功能。在力度条件相同的情况下,空弦音的介入可以改变原有实按音的柔度、亮度、厚度、浓度,可以改变音乐的性格与张力。同时，由于双手都可以演奏空弦音，使得空弦自然音响的选择具有多重可能性。

另外，在琵琶演奏技法中，有许多动作都是与空弦音合成的，它们在双手系统的技术结构中占有相当大的比重,是本专业最主要的、最重要的、天然的、具有复合特性的原色音响。

(四)力度功能

空弦音的力度功能主要表现在对单根低音弦或者多根空弦音的运用

上。它同时具有强度的功能和改变强度的功能。一般条件下,听觉的直感印象是空弦音的时值较实按音更长。单音与多弦的空弦状态所独具的鸣响,能够在一定的强度层面上保持得相对持久,因此,同样的臂重能使空弦的音响感觉更丰满，能产生相对强度更理想的音响。

第六篇　快速技巧

快速技巧在技术结构中的伍置与作用

快速动作是琵琶基本技术结构中极重要的技巧。是本专业重要的技术和艺术语言之一。

在基本技术构成中,快速技巧不仅仅具有实际使用功能,并且具有极重要的训练学方面的功能。动作在一定的速度条件下进行,能够综合地反映出微观运动状态中，人的心理活动与生理运动的和谐程度及平衡程度。

快速技巧是在双手的协调配合下完成的。在运动觉的体验中,它是一个相对独立的动作信号,是由多种综合的动作感觉构成的。一方面,它需要已有动作能力的支撑，另一方面，它在动作中的感觉又是相对独立的。

快速技巧与生活中肌体运动的常态有着相当明显的距离。这意味着即使在充分合理利用人体生理运动能量的情况下,对速度的驾驭能力必须经过严格的、合理的、系统的训练才能获得。

不同的速度条件下，心理与肌体的兴奋程度是有差异的，个体对兴奋状态的支配能力、适应能力也是有差异的。

应当指出的是：演奏者在快速进行的动作中可以体验到持久的如常态般的自如、自由、轻松与稳定,也可以体验到紧张、动荡、夸张与失控的兴奋。这是两种截然不同的状态,是演奏者专业化知觉总体水平的重要检测指标。

快速技巧作为一种主要的、传递音乐信息的表现形式时，它在演奏活动中所承担的音乐表现功能与其他艺术技巧没有本质的差异。快速技巧必须受到音乐风格的制约。快速技巧在使用中同样具有风格、韵律与美感的要求。

第一章　演奏快速技巧的技术条件与技术方式

第一节　左手完成动作的技术条件分析

一 按音动作

原则上必须采用手指基关节的屈伸功能。所有与基本按音动作相关的技术条件都同样有效。起落动作要轻捷。带有保留指,平按指,伸展指的情况下，应特别注意手指之间自然重量的转移与传递。空音指要求低置。

二 · 变位动作

由于快速旋律的音位是多变的，而快速技巧的动作框架必须是动态的、变换灵活的。必须随时随地无条件地以合理的框架支持手指按音动作，以各种方式淮确而迅速地把手指送达预定的音位。在多选择的条件下，左手的指序设计应采用移位替代跳位，收缩动作替代伸展动作。带有拇指参加的变位动作，必须要考虑琴体的稳定与动作幅度变化平稳的要求。

三 · 指序设计

非常态指序的设计使用必须有充分的理由。在流畅的动作进行中随意使用静态的按音动作,此如保留指等,会人为地造成技术方式和运动觉毫无必要的复杂化。从理论上分析,这种技术与流水中产生的湍流现象十分相似。对不同的指序条件变化所产生的结果,成熟的演奏者必须具有预见能力和选择能力。

四 · 自然臂重

在连续的快速进行中，通常不改变按音动作的自然重量。左手技术动作中所有相关的基本规则都适宜于快速技巧。必须注意在这样的条件下保持和调节自然重量：

（一）· 在左手变位，特别是跳位动作中。

（二）· 在带有非常态按音动作时,此如由于指序设计原因出现的手部框架的非常态变化。

（三）· 带有拇指介入的变位或者按音动作中。

（四）· 右手指法多变或者弦数多变的动作中。

（五）· 右手力度变化时。

（六）触弦位置变化时。

第二节　右手完成动作的技术条件分析

一、动作功能部位的选择

当右手的动作形式选定之后，相同的外显形态往往包含着多种可能性。快速技巧常用的弹挑或者其他动作，都带有这种可选择性。动作动态部位的功能差异，不仅仅制约着弦上技术的完成，而且对旋律线条所表现的音乐张力产生直接的影响。动作选择还应该考虑到左手的弦序、指序以及右手的动作连接与转换的因素。同比条件下，带有手指前端动作的复合功能具有明显优势。

二、音线与音点的选择

音点与音线在快速技巧中的选择主要由作品的整体风格决定。相同的记谱法与指法符号，不同的动作形式选择，能够产生完全不同的乐意。比如：《野蜂飞舞》的线性技术与《天山之春》快板的点性技术。即使在音线的使用中，也有滚奏与快速弹挑的选择问题，在音点的使用中，也有单一功能与复合功能的选择问题。

三、自然臂重的选择

（一）用于相对完整的乐段

在相对完整的乐段中，快速技巧宜采用常态的自然臂重，或者动态部位整体变化。不宜孤立地在单一的部位增减重量，这样会使动作信号复杂化。

（二）用于经过性的乐句中

在经过性的乐句中使用，快速技巧的感觉信号只是对速度变化的体验，必须与前后旋律相统一，在音强，音色，音质方面正常交接，不发生臂重的异常改变。

（三）用于不同指法的交接中

在指法不同的条件下，演奏快速动作时的臂重应前后保持一致，不

同的动态部位相交接时,应适当考虑动作转换时的方式选择,不应当造成非技术性的臂重改变。

四、弦序变换方式的选择

琵琶音乐中演奏快速旋律的动作，通常由快速弹挑担任。它在快速进行及弦序变换中所显示出的功能强势与优势，使它成为右手系统最主要、最重要的快速技巧。

(一)快速技巧中弦序变换的基本技术方式

1.拇指与食指的分指技巧

2.食指的屈指技巧。

3.拇指的伸指技巧。

4.定位的保持或者改变。

5.中指动作介入的技术。

6.臂部屈伸动作的介入,触弦的位置形成自然的斜度,第一弦至第四弦的径迹是由低至高。

(二)快速技巧中弦序变换的基本技术规则

由于快速技巧受弦序和指序的制约，根据弹挑动作的技术特性，在不改变弹挑指序的前提下，弦序变换的技术方式应遵从以下基本规则：

1.同向变换与分指技巧

定位在外弦时，食指保持原有位置，拇指采用主动的分指动作。定位在里弦时，拇指保持原有位置，食指采用主动前伸的分指的动作。

同向变换是指弦序变换时，拇指和食指的动作方向与应换弦序的位置是同向的。食指换弦的第一动作在外弦进行,或者拇指换弦的第一动作在里弦进行。弦序变换发生在两根相邻的弦位时,拇指和食指采用分离的动作。换弦动作隔弦进行时,动作定位发生的临时性变化,必须随即恢复常态，手指的分离动作要与后部的旋转或者屈伸动作同时同步进行。

2.逆向变换与屈伸技巧

食指在拇指下方采用后屈的动作，或者拇指在食指上方采用前伸的

动作。拇指与食指在前端交叉的角度会出现临时性所变化，同时，定位应当随之移动。

逆向变换是指弦序变换时，拇指和食指的动作方向与应换弦序的位置是反向的。弦序变换发生在两根相邻的弦位时，拇指换弦的第一动作在外弦进行，食指换弦的第一动作在里弦进行。拇指与食指不能分离，换弦动作隔弦进行时，两个手指应相应调整交叉的角度，要与后部的旋转或者屈伸动作保持同步进行。

3．混向变换

混向变换是指同向与逆向两种换弦动作随机发生，随旋律进行，并且无固定模式及规律的交替使用。必须合理地采用拇指与食指的弦序变换技巧，比如，分指、屈指或者伸指，以减小动作幅度。合理地利用臂部的屈伸功能，协调弦序变换时的框架，以快速完成动作定位。

4．动作定位

宜选择在主要发音弦。在发音弦使用相对平均、或者弦序多变的条件下，如果没有音色及声部的特别要求，应采用食指中关节与发音弦的垂直关系定位，或者居中定位。

5．不同功能的介入

弦序变换时，臂部屈伸功能的介入会产生动态组合。在这种条件下，不能造成意外重音，不能改变音点密度，不能增大动作幅度。

第三节　快速技巧的双手配合

一指端感觉的对位

双手指端感觉必须在自然重量，动作的同时性与同步性，音点变换速度，弦上动作的平稳性，动作进行时心理的兴奋状态等方面，互相感觉，信号对位，动态对应，互相反馈，与内心听觉和内心歌唱相统一。

二．动作方向与触弦位置

在快速进行中，双手动作所出现的方向变换与触弦位置的变换是不

相同的。同向、反向或者单手方向变换，在完成动作的技术条件方面有不同的要求：

(一)右手的上下变换动作

主要是弦体张力的不同以及相应的手指抗力调整，要求后部框架随动，并且可能会同时出现动态部位功能的改变。如果没有音响变化的要求，右手在快速技巧中触弦位置的稳定性，对于左手动作的准确性与把握性都是至关重要的。

(二)左手在不同方向的变位中

基本上保持着常态动作感觉。右手的随变，随动或者保持稳定，对其基本不产生动作方向，动作幅度等方面的影响。

第二章　快速技巧的运动觉体验与心理体验

第一节　快速技巧在运动觉方面的特殊要求

一、动作的积极性

速度是快速技巧在技术方面最重要的指标。双手动作的敏捷，轻灵，准确与协调能够产生恰当的心理兴奋,在这两方面的相互作用下所体验到的动作积极性，是完成快速技巧的重要与必要的条件。

二、心理兴奋的调控

演奏快速旋律时心理的兴奋是一种特殊的体验，由内心歌唱方式与动作进行速度共同决定。快速技巧的质量与兴奋的程度没有必然的关系，决定的因素是动作与音乐心理的和谐程度。过度的心理兴奋在一定条件下会引起动作失常,过度的动作兴奋在一定的条件下会造成准确性降低,音响失控，音乐风格的丢失。

三、合理有序的组织动作

快速技巧需要有效的技术方式的支撑。双手的指序设计，弦序设计，动作部位功能选择,动作交接方式等,必须经过合理有序的组织。动作在快速进行中重要的可控性需要上述条件的保障。

四 · 双手动作的技术水平的平衡

快速必须在双手相同的技术能力配合下完成。快速技巧在音点对位和感觉对应方面有着非常苛刻严格的要求。同时,双手动作的感觉信号之间高度自动化的交流与反馈,能够促使整体动作水平不断提高和深化,但是,在双手基本动作水平差异较大的情况下,快速技巧的整体状态会向低水平一方倾斜。

五 · 动作记忆

对快速技巧的记忆是立体的、综合的。演奏者对距离变换，弦体张力变换,动作框架的变换,双手的弦上感觉,对位对应的感觉等等,都应采用具体的、有意识的记忆。在此基础上日积月累形成的综合记忆,会逐渐抽象为一个简单、恒定、可储存、可反复再现的动作信号,这个信号能够在使用中完整而快捷地提取。

六 · 第一动作信号的准确

由于快速旋律的音点与音位的变换是在不中断的条件下进行的，音点与音点之间，乐句与乐句之间几乎没有改变或者调整动作信号的可能性。因此，第一动作信号的准确对快速技巧的完成有决定性的意义。另外，对第一动作信号的准确，需要提取方式，提取时间，和原有的记忆的支持。

综上所述，作为一个主要和重要的基本技巧，快速技巧的训练和使用都是由左右手高度和谐的配合完成的。是在基本技术动作综合能力的支撑下实现的，双手动作的水平和程度是相互制约的。

演奏快速的技术方式要求在兴奋中保持从容优雅，这在运动觉的体验中是相对特殊的。在相对较高的兴奋状态中保持动作的平稳、流畅、积极、灵巧和持久,具有相当高的难度。双手均匀的音点在密度、速度、张力变化中相对应，在独立而又密切相关的动态运行中传递和交流感觉。

快速技巧的综合运动感觉信号对于保持肌体的灵敏和良好的技术水平，在技术结构中具有特别重要的作用。

快速技巧用于演奏经过性的短句，或者独立的乐段，或者自由的华彩，无论采用音点或者音线的形式，其动作的感觉信号都是带有速度特征的。作为重要的框架性技巧，它能够促使整体运动水平的提高和演奏心理状态的稳定，在使用功能与训练功能方面都具有非常的意义。

第二节　演奏快速技巧的心理从容与心理自信

双手在弦上合理有序的动作，是通过长时间具体、严格而有效的训练实现的。准确地完成动作，能够充分激发个体的综合潜能。对技术及其变化关键细节的谙熟，可以反馈给演奏者内心一种自信，一种有依托的、有把握的、对自身能力的自信。这是一种经过理性过滤的稳定的心态，来自于综合技术优势与心理发展优势的支撑，是完成快速技巧的极其重要的心理保障。

一·积极的、充满活力的感觉

在相对完整的段落中，流动的音点在动作心理与音乐心理两方面，都会激起积极的充满活力的反应。这种反应随着音乐的进行的张力变换而调节，始终是流动、流畅的。同时，内心歌唱的方式必须也具有这种充沛而向上的特性。

二·满足、尽兴、酣畅淋漓的感觉

在高速度、高精度等多种技术条件的协调运作下，通过演奏中心理、动作、音响再反馈到心理这样一种链式反应过程，能够产生一种特别的尽兴与满足感觉。只有当弦上流泻的音响实现、印证、强化、美化了这种心理期待时，才会体验到这种感觉。这种心灵的自我对应和自我认同，只能在演奏者自己主观介入的条件下才能实现。同时，演奏中还会伴生一种对自身能力的发现和激动。与作为客体欣赏他人的快速演奏不同，相比之下对自己演奏结果的反应更为深刻，更为完美，心灵体验也更为激情，更为精彩。

三·洒脱、通朗、舒展的感

以灵动的手指动作精确地在弦上品间疾行,其变换形式至奇至妙,至精至美。在一个平面上呈现立体的动态，纵横线条之变，方向幅度之变，指序弦序之变,运动自身舒展而洒脱的韵律美,在音乐的作用下,幻化出一种独特的心理感觉。这种感觉只为真正以器乐化手段作为艺术语言的演奏者所享有,是心理美感与生理美感在相同的兴奋度上碰撞,才会呈现的光芒与亮点。

四 · 平和、本然、稳定、自若的感觉

就演奏艺术的总体而言，快速技巧与其他技术一样，都是乐意的一种表现手段,都是作品整体结构的组成部分。对快速技巧的独特感觉并不意味着将其从作品的整体中剥离或分割。快速动作在进行中的体验不是孤立的、异常的,在音乐风格上,在技术风格上,在音响风格上,在演奏动态上,都必须与音乐整体的发展趋势及推进方式自然流畅地衔接。速度引起的心理反应在总体上表现为一种有分寸感的过渡。反之,与作品风格不能和谐相融的速度技巧,如果产生了没有音乐意义的炫技感,则必然会在高层面上失去器乐演奏作为一种艺术形式所特有的优雅与魅力。

毫无疑问，演奏者在不同层面所体验的心态，会直接反映出其专业化知觉的综合水平与状态。完美的音乐表现必须获得完美的心理感觉与技术感觉的支撑。在器乐演奏艺术的创造性活动中，主体与客体的想象交流,投入程度,感悟传递等,都是在技术功能的多维化、定向化、特殊化的前提条件下实现的。

表现性技巧

表现性技巧的研究对象

表现性技巧是以基本技术动作在使用中的变化形态为主要研究对象的。它是在音乐心理的作用下，基本动作在音乐创造活动中的一种必然与自然的形态。

表现性技巧是器乐演奏艺术的重要组成部分，它与基本动作的关系如同建筑物与建筑装演。基本动作的研究范畴主要是与音相关的技术，而表现性技巧的研究范畴主要是与乐相关的技巧。

器乐演奏艺术的分寸感和广义的美感，及其所传递的音乐信息，主要是通过表现性技巧实现的。

器乐演奏作为一种艺术形式的特殊性之一，是其在演奏进行中心理活动与生理运动之间复杂的相互作用关系。音乐作品对演奏者的心理影响必然地会反映在演奏动作中，带有音乐表现目标的演奏与常态的基本动作练习，不仅仅有着心理活动层次的、深度的、美感的、复杂性的差异，在形体动态方面也有着诸多的差异。

表现性技巧是在基本技术动作的基础上实践的。两者在音乐中自然天成，缘于内心歌唱方式的准确与基本技术结构的合理。演奏过程中的表现性技巧是基本技术动作的变异，这种变异始终是在基本技术规律与原则的框架内进行的。

表现性技巧受到音乐心理的制约。演奏者对作品整体风格的感悟能力，对本专业表现手段的驾驭能力，在作品的器乐化过程中的创造能力等等，都会直接地作用于表现性技巧的运用。

表现性技巧是演奏者各种专业化知觉的一个综合过程，这个过程为演奏者提供了一种途径，即：用技巧的方式合理地、有效地、有分寸感地释放在音乐创造过程中所积聚的心理期待和心理能量。

就表现功能而言，按照音乐的逻辑组织起来的动作与一般意义上的原始冲动有着本质的区别。两者在演奏活动中的心理参与程度，有着强度、深度和高度的区别。中性的、常态的基本动作经过有目的的组织，在

速度、幅度、方向、音质、音色方面产生了变化，这种变化带有风格的、情态的、意韵的特质。

正是在这样一个过程中，演奏者与作曲家和作品以独特的方式展开了平等的对话。这样的对话是在美学的层面上开始的，并且，作为一个具有器乐演奏美感的存在,它是在同样的层面上被倾听、被感觉、被鉴赏的。但是,原始冲动是一种高度特殊化的能量,而表现性技巧的重要功能之一,就是使它在理性和思维的光芒中闪烁得更为恒久,更为舒缓,更为深入人心。

表现性技巧还具有反作用于基本动作的功能。它能够以综合的方式最大限度地激活人体潜在的协调本能，使技术动作在演奏中不断呈现出美的动态，美的组合，美的形式。这种作用关系的生成，是器乐化过程中的极为精彩的瞬间。

音润耳，乐润心。琵琶演奏艺术的表现性技巧的研究范围包括变化的技巧，控制音态的技巧（语态、情态、意态），组织音乐的技巧，表现性技巧与风格的关系，动态形式的设计与选择。

第一篇　变化的技巧

变化的技巧是表现性技巧的重要构成。作为基本的、常用的表现手段，变化的技巧分为弦上动作与弦外动作两部分。动作在弦上的变化主要作用于音质、音色与音强的改变，动作在弦外的变化主要作用于整体的乐意与风格的改变。

第一章　动作在弦上的变化技巧

基本技术动作在弦上的变化，最直接的结果是音质、音色与音强的改变。

弦上动作的变化技巧作为技术手段，是作品的器乐化过程最重要的环节，是作品产生听觉美感的最重要的基础。

琵琶演奏的技法具有不寻常的音响美学特征。它在十二平均律排列的音柱上能够演奏出异常丰富的腔韵与润音，双手可以独立发音并且能够产生天然的音质对比，右手的指甲锋面变化与动态功能部位的不同组合，能够自然地改变同一动作的音响。另外，它特殊的定弦关系、特殊的乐器形制、特殊的持琴方式等等，为右手的弦上动作提供了相当多的变化可能。

在器乐演奏艺术中，技术能量的转换结果最终表现为音响。同比条件下，其释放形式的变化结果是音质、音色、音形态的变化，其重量的变化结果是音强的变化。

第一节　音质、音色的变化

音响的质地，音响的色彩，是音响与听觉印象相互作用所产生的感觉。它们都是在基本技术动作的弦上发音规则下实现其变化的。音质与音色的变化必须遵循相关的技术原则，比如关于动作框架，关于触弦，关于自然臂重，关于部位功能等等，这些原则对所有与发音直接相关的动作都具有同样的效用。

与音质音色相关的动作条件变化

触弦位置的变化

(一)右手触弦位置的变化

相同的、常态的基本动作条件下，单一的右手触弦位置的变化，在音质与音色方面产生的差异如下：

位置：下……常态…中……　……上……　……八度

音质：刚实、蜕硬…中庸…软实、温和…宽韧、柔软…通透、纯正

音色：尖锐、明亮…中庸…柔美、浓厚…朦胧、淡暗…清澈、需和

触弦位置的变化要求相应地调整动态部位的功能。在一般情况下,常态位置以上的动作采用屈伸功能能够获得更为理想的音质和音色。另外，应当引起注意的是，右手进行位置变化时必须保持肩部的稳定。

(二)左手触弦位置的变化

左手触弦位置对音质音色的影响主要发生在空弦音的带起动作上。在相同的条件下，常态动作的触弦位置在弦长的二分之一处，音质通朗、透明、纯正、宽柔且具有金属质,音色美妙、清澈、温厚、润泽而富于弹性。在触弦位置趋向覆手或者山口处变化时,音质会趋硬、趋刚、趋短实，音色会趋明、趋亮、趋短锐。

二 弦振方向的变化

在相同的技术条件下，弦振方向的变化对音质与音色的影响，主要是通过改变弦上动作方向实现的。

(一)右手弦上动作方向的变化

相同的、常态的基本动作条件下,单一的右手弦上动作方向的变化，在音质与音色方面产生的差异如下：

方向：朝向面板……常态……　……离开面板

音质：宽实、柔韧、浓厚…　……中庸……　　…单硬、干薄、无弹性

音色：柔[illegible]、温和、[illegible]琴音……中庸……锐亮、[illegible]实、[illegible]弦音

(二)左手弦上动作方向的变化

相同的、常态的基本动作条件下，左手的带起、拨音动作，其单一的弦上动作方向的变化，在音质与音色方面产生的差异如下：

方向：朝向面板……常态……离开面板

音质：干硬、单薄、无弹性……中庸…… ……轻粱、悦耳、润泽

音色：嘈嘈 、干涩、多弦音……中庸……需 、温和、 琴音

这种变化手段通常带有动态部位功能的相应改变，并且，在实际使用中会受到与前后动作连接与转换的制约，以及绝对速度条件的制约。另外手指弦上动作方向的改变还可以造成音响的纯、杂之变。

三 · 指甲锋面条件的变化

指甲锋面条件的变化对音质和音色的影响，主要是针对右手系统的动作而言的。在动作相同的条件下选择不同指甲锋面，可以引起的音质音色变化有：

(一)指甲锋的变化

:正 锋…… ……上偏锋（拇指 锋）……下偏锋（拇指置锋 ）

音质： 实、 脆…… 温婉、细和…… ……圆厚、柔韧

音色：明亮、置脆……柔 、清淡…… ……透透、润泽、圆满

(二)指甲面的变化

面：正面…… ……反面…… ……侧面（拇指 侧锋、圆侧锋）

音质：清朗、圆韧、纯澈… ……碎杂、细 … 实、圆锐、透沏

色：明而、透亮、有光泽 … 淡、轻婉… ……朦胧、透透

锋面条件变化对音质音色的影响与动态部位的功能密切相关，与锋和面的组合密切相关，与触弦位置的选择密切相关，与音点或者音线的常态自然音响密切相关。从这个意义上来说，锋面条件的变化受到多重制约。

四 · 自然臂重与经过弦速度的比例变化

在相同的自然臂重条件下，单一的改变常态动作的经过弦速度，能够改变音响、特别是音点的个性，使其原有的音质音色增加情态与意态的功能。

经过弦速度：慢……　　…常态...……快

音点的个性：柔性、宽晨、舒缓……中庸 ….，……刚性、夸张、酣畅

表现的动能：缓、静、能量积聚…中庸……疾、　动、能量释放

一般情况下，经过弦速度的变化会伴随着动态部位功能的相应调整。因此，应根据作品风格的特征合理地调整动作幅度、动作方向、触弦位置以及指甲锋面的选择等等。

五 · 动态部位功能的变化

在基本动作中，每个动作的常态都是其动态部位自然臂重的第一级状态。这种状态下的音响，有着原生的、天然的音质与音色，是最直接反应声音本质的状态。从理论上来说，正是这些独立动作之间所具有的本然差异，构成了琵琶艺术最基本的音响结构。不仅如此，每一个独立的动作还有着丰富的音变可能性。以完成动作的动态部位功能的自然臂重作为参照，同一动作改变原有的动态部位功能，实质上就改变了原有的、第一级臂重状态。这种变化对音质音色会产生以下影响：

(一)动作部位前后的变化

伍置：前部……　……常态…后部

音质：单、脆、锐、音点相对小…中庸…厚、况、丰满、音点相对大

音色：亮、清、透……中庸…润、量、浓郁

(二)动作部位功能的变化

功能：旋转……　……指屈伸……　……臂屈伸……　……复合

音质：丰满、厚实……清亮、轻透…　…丰润、圆满…　……具有可变性

音色：粱韧、圆融、纯美…淡亮、清澈……浓厚、润泽…具有可变性

与音质音色相笑的技术方式的变化

音响的变化是在对比中体现的。在基本技术动作中，我们把常态的发音描述为具有中庸特征的圆融通透，以此作为基准点，在演奏中任何一个技术条件的改变，都会引起音响的变化。

一 · 与音质变化相对应的技术方式变化

(一)虚与实的变化

虚实的变化主要是通过以下技术方式的改变实现的：

左手：浮按或者实按的变化，与右手的配合方式的变化。

右手：自然臂重与经过弦速度的比例变化，指甲锋面条件的变化。

(二)软与硬的变化

软硬的变化主要是通过以下技术方式的改变实现的：

左手：指腹或者指甲发音的变化，带弦的方向、高度与速度的变化。

右手：触弦位置的变化，动作方向的变化。

(三)刚与柔的变化

刚柔的变化主要是通过以下技术方式的改变实现的：

左手：起落速度的变化，离弦方式的变化。

右手：相同的自然臂重条件而经过弦速度发生变化，相同的指法而动态功能部位发生变化。

(四)薄与厚的变化

薄厚的变化主要是通过以下技术方式的改变实现的：

左手：空弦带起时发音位置的变化，动态功能部位的变化。

右手 手指离弦方向的变化,触弦位置的变化,动态功能部位的变化。

二、与音色变化相对应的技术方式的变化

(一)明与暗的变化

明暗的变化主要是通过以下技术方式的变化实现的：

左手：指腹与指甲的变化。触弦位置的变化。

右手：指甲锋面的变化，触弦角度与位置的变化。

(二)纯与杂的变化

纯杂的变化主要是通过以下技术方式的变化实现的：

左手：相同音位的触弦位置变化，离弦的方式变化。

右手：自然臂重与经过弦速度的比例变化，触弦深度、角度、位置的变化。

(三)浓与淡的变化

浓淡的变化主要是通过以下技术方式的变化实现的：

左手：空弦带起时触弦位置的变化，动态功能部位的变化。

右手：在相同的触弦位置上动态功能部位的变化，自然臂重的变化。

(四)简与繁的变化

简繁的变化主要是通过以下技术方式的变化实现的：

左手：发音动作组合方式的变化。

右手：在同一动作中音色变化手段的复杂性变化。

第二节　音强的变化

与音强及其变化相关的技术概念

一、音强与臂重

作为构成音响的要素之一，音强及其变化方式是整体音响结构的重要组成部分，同时也是重要的和最常用的艺术表现手段之一。

琵琶演奏中的音强变化，是通过右手与左手的弦上动作协调配合实现的。

右手力臂条件(长或者短的变化)，技术方式(动态功能部位变化)，臂重条件（自然臂重或者变化臂重）。

左手力臂条件(长或者短的变化)，技术方式(实音或者虚音)，臂重条件(自然臂重或者变化臂重)。

在相同的技术条件下，弦上动作反应出的音强变化也是臂重在弦体释放方式的变化。

臂重由自然臂重和变化臂重构成。表现性技巧主要是针对臂重释放方式的研究。与音强相关的释放方式，就是同比条件下，臂重在弦上释放量的多少。

二、力与力度

演奏中的生理运动形式是极其复杂的。对于演奏者来说，演奏动作所需要的能量，即臂重，是一种能量形式。力虽然不可视，但却是一种

可听可感的真实存在。

琵琶演奏艺术范畴内所言的力，由以下的概念层次构成：

(一)· 为演奏活动所提供的基本的动作发音能量。

(二)· 在演奏活动中生成的动作之间相互作用的能量。

(三)· 动作之间相互作用所生成的具有专业技术运动特征的能量。

(四)· 带有本专业技术特征与心理活动特征的演奏动作相互作用所生成的综合能量。

通常，当我们把音乐演奏中音响的强度称为力度时，它所表达的应当是一个中性的概念。这是因为音乐中的强与弱是相对的，是必须通过对比来体现的，而对比是个相对变化的概念。对于琵琶这样一件具体的乐器来说，音强的概念至少应当包括以下几个层次和方面：

1· 不同动作之间的自然音响存在着基本的音强差异。

2· 相同的动作，不同的动态部位功能会产生音强差异。

3· 相同的动态部位功能，不同的臂重条件会产生音强差异。

4· 相同的臂重条件，不同的经过弦速度会产生音强差异。

5· 在相同的动作条件下，不同的技术方式会产生音强差异。

三· 臂重、力、能量

中国的戏曲表演大师们在舞台上的唱、念、做、打，需要消耗大量的能量，他们将其称之为“气力”而不是“力气”。可以这样认为，演奏中的“力”“气”“气力”是一种专业化生理运动的特殊能量。这种能量是经过长期合理训练，在高层次上感悟、知觉到的一种综合多种因素的作用关系而产生的高度特殊能量。它随着专业化知觉水平的提高而不断获得新的增强。是音乐心理与生理相互作用关系的统合。

器乐演奏艺术是这种特殊能量的一种释放形式。对于中国琵琶而言，臂重是这种能量的最重要和最主要的载体。臂重释放的方式，综合了多种相关的心理活动信息和运动感觉信息。并且，在这种能量的释放过程中还可以获得新的信息，而信息的重组过程中又会在另一个层面上生成新

的、抽象程度更高的能量。从这个意义上而言，专业化训练就是生成能量、聚积能量、获得能量、转化能量、释放能量、抽象能量的过程，对能量的理解越深入，运用越自如，感觉信号就越简明，越抽象。

音强变化过程中手指的感觉

从本质上说，听觉中音响的强度变化是由音点质量的大小决定的。动作经过弦发音，是一种能量转换过程。臂重通过手指与弦体发生关系，并且在速度的作用下，以一定的动态形式合理地释放。

演奏中自然臂重及其变化最终都是通过手指完成能量输送与释放，这就要求手指对弦体必须具有多种能力。与音强变化相关的体验和感觉有：

一、阻力感

手指拨动弦体时对弦体的反作用力所产生的运动觉体验。

合理地选择手指在弦上的框架、定位、角度，敏锐地在双手之间传递与弦体相关的信息和体验，才能够准确地获得对弦体张力及其变化的感觉。这种感觉反馈给大脑后会直接作用于手指。

二、抗力感

手指在感觉到弦体的阻力时本能的对抗性、针对性反应体验。

臂重与弦体条件关系发生变化时，手指必须相应地调整抗力，以承接臂重在针对性反应中的重量的输出。但是，这种调整必须是恰如其需的。臂重的增减直接反应着音强的变化，渐变或者突变都会在手指、特别是基关节的支撑作用下得到体验。

三、弹性感

手指在合理的阻力与抗力相互作用中所获得的运动觉体验。

是动作进行中肌体的柔韧性对弦体变形的控制感觉。这种状态的产生受到所有完成动作必要条件的制约，是演奏中对臂重释放过程的体验，它决定了能量转换的质量与水平。

四、稳定感

对手指与弦体之间在动作运行中和谐关系状态的心理体验。

当自然臂重发生变化、臂重输出形式发生变化以及其他完成动作必要技术条件发生变化时,这种感觉在演奏中是相对恒定的,它在音强的变化与调节中具有重要作用。

音强变化与弦体条件的关系

为了能量转换的准确性和有效性，应当注意弦体条件的相关信息对弦上感觉的影响。在相同的动作条件下,下列的弦体条件对音强与臂重相互作用关系的有效性能够产生直接影响。

一、弦体的材质与粗细

琵琶的四根弦粗细差异较大，同时，由于材质的不同，臂重对音强的作用也存在差异。目前普遍使用的钢绳弦、钢丝弦、银质弦等,不仅仅在音质与音色、强度与弹性方面存在明显的差异,对于臂重作用及其音强变化反应的敏感度与幅度方面也有着明显的差异。应当注意同样动作的音强变化会受到这个条件的制约。

二、弦体的长度

弦体长度的差异主要发生在有效弦长的音位之间。空弦音相对松软，并且，由于没有左手对弦体张力的反馈与调控，同样的动作和同样的臂重,会与实按音产生不同的音强反应。与音强变化相关的空弦散音,其臂重的输出条件相对复杂。

三、弦体的弯度

相同音位上的左手的腔韵动作，使弦体出现弯度的变化。在这种情况下,臂重的调节与音强的变化并没有直接的关系。弯度改变所造成的张力变化，会对手指的抗力感与弹性感产生相应的影响。

四、弦体的宽度

右手发音弦数的增减实际上反应为对弦体宽度的感觉。同样的臂重条件，在不同的弦数上输出时，会表现出音响强度的差异。对于动作而言,如果没有音强变化的要求,即使在弦体宽度变化的条件下,也不宜人为地增减臂重。因为自然音响会随着弦数的变化而变化,相应地、合理地

调节臂重与经过弦速度的比例关系，能够更好地发挥技术功能优势。

五 · 弦体的硬度

左手在不同音位上的实按音动作变化，右手会随着弦体长度的改变而产生不同的阻力感觉，在同样的动作条件下，即使没有臂重变化的设计、弦体硬度的改变，原有的臂重会自然地相应发生随变。

上述条件对臂重在弦上的作用相当重要。此外，指甲入弦的深浅、角度，发音的弦序等等，在一定的条件下也会对臂重的输出产生影响。

音强与能量转换

琵琶演奏技法的复杂与艰深与动作形式有着直接的关系。它的全部音响都是在点的基础上连接而成的。在完成能量的输出以后，点与点之间又必须经过合理的交接，才能进行能量的传递，以此形成连绵的音线。这种流转循环所形成的动作之间的作用关系以及运动觉，其过程自始至终都在相应的臂重条件下进行。

动作交接最基本、最关键、最重要的环节是重量的传递。完成动作必要条件的差异、音形态的差异等复杂的技术现象，要求传递必须在技巧的状态下，按照一定的动作交接规律进行。从技术的角度而言，以下几种重要的交接方式与能量转换的结果相关：

一同类功能的动作交接与音强

在常态条件下，动态部位功能相同的动作在幅度、方向、径迹、弦数、外显形态方面的差异，会产生自然音强的差异。在同一功能(技术条件)中进行的动作交接，虽然音响不同，但是对自然臂重的感觉信号是相同的。比如 采用旋转功能完成的弹与扫连续进行时，他们之间的音强差异是弦数的不同形成的，而不是自然臂重的增减形成的。换言之，这类动作的常态交接，应当在不改变臂重的条件下经过不同的弦数。

二 · 非同类功能的动作交接与音强

在常态条件下，动态部位功能不同的动作交接时有两种情况，即 保持动作原有的自然臂重，或者改变动作原有的自然臂重。这两种情况都会造成

音强的差异。但是,这种差异在臂重上是完全不同的。前者的音强差异是在动作原有的自然臂重条件下产生的,后者的音强差异,是在改变动作原有的自然臂重的条件下产生的。前者是原生的状态,而后者是它的变量。前者能够客观地展示动作之间在音强方面的自然差异,感觉信号相对稳定,多用于基本的常态的训练。后者能够自由地展示动作之间在音强方面多姿多彩的变化形式,感觉信号相对不稳定,多作为组织音乐的基本的常用的手段。

三、音线的动作交接与音强

长音的线条感必须在音点密度与质量大小均匀的前提条件下才能实现。换言之，音线的平稳与音点在相同音强条件下的保持有关。而音点的密度与均匀度取决于臂重及其转换方式的相对统一，取决于手指弦上动作的交接方式是否合理。

长音动作中音点交接的必要技术条件是：

（一）两个音点交接时不能中断原有臂重，不能改变原有臂重。

（二）两个音点交接时不能改变原有的动态部位功能。

（三）两个音点交接时不能改变原有的完成动作必要规则与条件。

（四）线条粗细的变化不能以音点的、颗粒的方式进行，而应当以线性的、连绵的方式进行。

四、音点的动作交接与音强

两个音点之间采用中断臂重的方式交接,第二个动作可以采用原有的臂重再次输出，也可以采用不同的臂重输出。完成动作交接的技术条件是：

（一）第一个动作离弦后必须同时释放完所有臂重。

（二）第二个动作的触弦作为新的开始，与第一个动作没有臂重的保持或者保留关系。

（三）两个音点之间中断臂重与速度、指法、音强、其他完成动作的必要条件等没有必然的关系。

应当指出的是,这种交接方式的使用会受到个人技术结构,技术能力，技术水平，动作感觉信号，动作知觉水平，动作选择与设计水平的制约。

第三节　音响变化的表现功能与弦上动作的选择

音响变化的表现功能,是指音响要素的相对变化对音乐作品产生的有效作用影响。音响的变化是指在音质、音色、音强、音形态方面发生的变化。

音响变化的有效性需要两个条件：一方面是与动作的原生音响特性相关的可变性,这种可变性能够为演奏提供音响素材及选择、设计的可行性参照。另一方面则是演奏者在同类动作中的恰当选择,使它们在演奏过程中成为理想的音乐载体。

由于琵琶技法在功能分类、音响性能、记谱法等方面的特殊性，演奏者个人感悟能力对音响变化的功能把握,以及音响变化结构的把握都具有决定性的作用。

在中国琵琶音乐中，音响变化是一个相当重要的概念，具有相当丰富的包容性。就一般意义而言,音响要素的构成与组合越精致,其表现功能的定向性越鲜明、越具体、越准确。

演奏者在音乐创造活动中的想象空间是无限的，但是，所有的想象最终都必须通过有形的、可听可感的器乐演奏形式得到体现。这就要求在意念中流动的乐象能够最大限度地在实际音响的素材中获得载体与依托。从而使器乐语言表意功能的运用更加准确，更加地道。

琵琶音乐中的音响及其变化具有特定的功能指向。
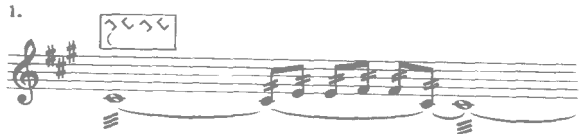
音质音色的表现动能

一清、轻、淡、和、亮、透

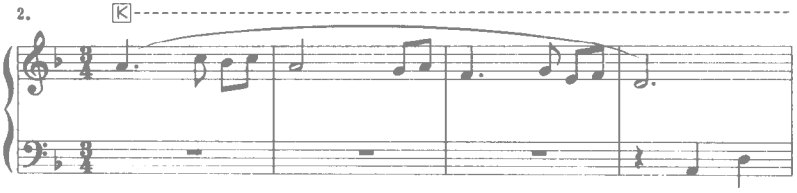
这样的音质音色具有飘浮感，通常用于主要声部旋律的音量相对较弱时，或者用于表现清新淡雅的旋律和飘逸、高远的意境。

(一)典型动作及实例

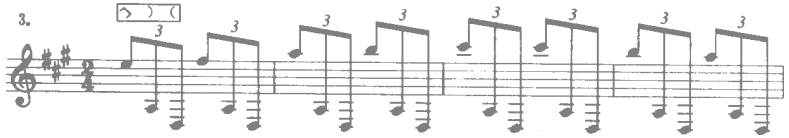
1·《天鹅》(刘德海曲)中采用由指摇衍生的勾搭演奏,以飘逸的音响线条表现高远。(谱例 1.)



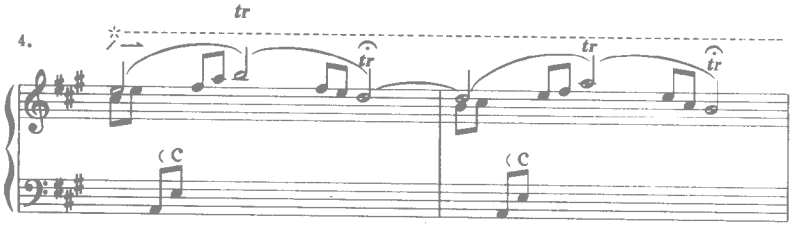
2·《天山之春》(王范地改编)中采用腕部内折,以覆手为支点的臂摇演奏,以轻亮的音色表现明媚。(谱例 2.)



3·《春雨》(朱毅、文博曲)中采用手指屈伸功能、反锋面触弦完成的抚、抹、勾组合演奏,以淡雅的音色表现清和。(谱例 3.)



4·《天鹅》中采用手指轻灵的长轮,以细密的音线表现渐远渐逝。(谱例4.)



(二)技术条件

1·动态部位功能

在动作方面,宜选择手指屈伸为动态部位的主体功能,或者带有定位的小臂前部旋转为动态部位的主体功能。动态部位宜选择前部,即:自然臂重相对较轻的。

2·指甲锋面选择

一般情况下,宜选择上偏锋正反面、侧锋。

3·音形态的选择

以音线为最佳，或者采用带有线条特性的点线交织形态。

4·其他技术要求

由于音质音色的特殊性，弦上动作的触弦宜浅，选用侧锋时宜尽量靠近指尖，没有特别需要时宜保持动作原有的动态部位的自然臂重。与常态动作相比，触弦位置会明显地选择中位、上位，或者偏下的位置。

二·黯淡、抑制的弱声
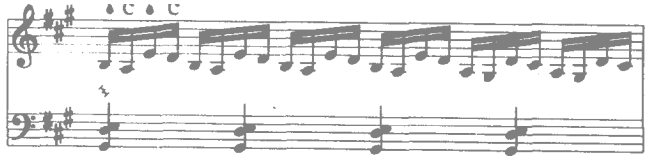
音响特征是朦胧、柔暗、婉约、没有穿透力的，但是在弱奏中具有含蓄的、内在的力量。其不寻常的音质音色极具情态感，通常用于演奏相对独立的乐句或者乐段。

(一)典型动作及实例

1·《春蚕》(刘德海曲)中采用抑音的方式演奏，以特殊的暗色表现一种风情。(谱例5.)



2·《春蚕》中采用右手掌部的鱼际肌演奏，以柔美表现和谐。(谱例6.)

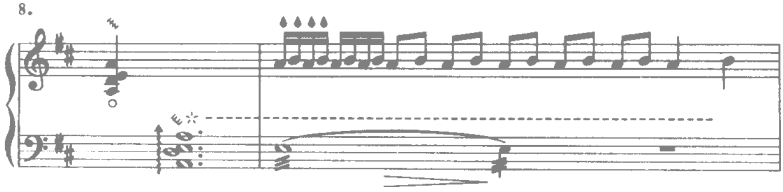


3·《虚籁》(刘天华曲)中采用左手指腹从四根弦掠过，以柔弱表现内力。(谱例7.)



4·《平沙落雁》(古曲)中采用左手连续独立打音使尾音延续,以婉约的音色为明朗乐段的出现做铺垫。(谱例 8.)

8.



(二)完成动作必要的技术条件

1·动态部位功能

1·1 由于无名指或者小指必须保持定位触弦的原因，抑音动作只能采用手指的屈伸功能完成。

1·2右手采用掌部演奏的扫弦宜选择肘部的屈伸功能完成,同时,要求腕部与肩部相对稳定。

1·3左手采用打音动作独立演奏的旋律，手指的起落动作应相对高，相对重。

2·触弦位置的选择

除了抑音动作之外，为了衰减音色的亮度，这类动作通常选择在中位或者上位发音。

3·音形态选择

通常用于音质音色具有独立表现意义的乐句中，最常见的音形态多为音点，有时也用于带有短音线的旋律中。

4·其他技术要求

在使用中需要考虑与前后其他乐段在音响方面的合理连接,并且,由于位置较大幅度的变化,在动态及速度方面也应考虑与其他动作的合理连接。

三·非常态的特殊音响

这种音响的特殊性主要表现在非乐音的运用方面。它们不属于基本动作及其发音范畴，甚至没有技术含量。但是它在音响方面所具有

的情趣化、意趣化表现功能，如同文章中具有特别含义的词汇，已经构成了琵琶演奏艺术音响结构的表现组成部分，其表意的效果是无法替代的。

能够发出上述音响的形式动作有摘、拍、提、上带、绞弦、勒、虚滑、卜、山口上方弦体发音、右手胶布边缘滑等，动作各有特性，它们所发出的音响具有不同的使用功能。

比如：

1·《阳春白雪》中使用的提的动作。

2·《三六》、《赶花会》中使用的各种摘动作。

3·《十面埋伏》中大量运用的绞弦动作。

4·《天鹅》中使用的虚滑动作。

5·《送我一枝玫瑰花》中右手中指的抹进动作。

上述动作通常在使用中以音点的形式出现，可以用于演奏独立乐段，或者作为经过性的、效果性的手段与其他动作配合使用。

这些动作虽然属于非乐音类，但是在使用中它们也有质与色的变化。因此，必须恰当地选择触弦位置、角度、音强、速度等等，才能够与其他乐音类动作相得益彰地发挥其表现功能。
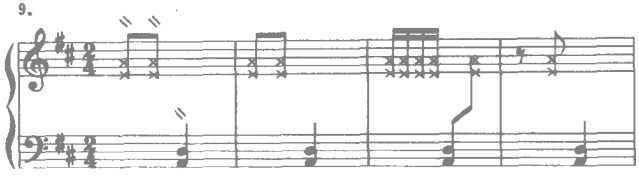
音响的形声、拟声、仿声动能

在琵琶音响的主体结构和基本结构之外，还有丰富的带有具体表现意图的声音。这类音响具有语言中的象声词一样的表现功能，也具有实义语言的功能，通常总是定向使用的。作为琵琶音乐中常见的表现手段，它们既能够模拟其他器乐的音响，也能够模仿自然界或者人声。一般情况下，即可以采用常态动作变化而成，也可以发出固定音高，但是带有明显的音高倾向的声音。

·模仿打击乐的声音

1·《龙船》（张步蟾传谱）中采用绞、吟、拉的组合，表现锣声、鼓声的组合。（谱例9.）

9.
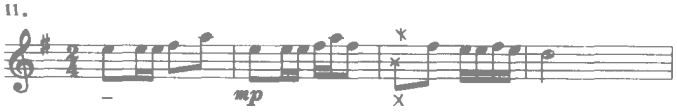


2·《故乡的太阳》(刘德海改编)中采用摘、卜组合动作表现的非洲特色的打击乐声。(谱例 10.)

10.



3·《春江花月夜》(古曲)中采用摘的动作表现的大木鱼的声音。(谱例11.)
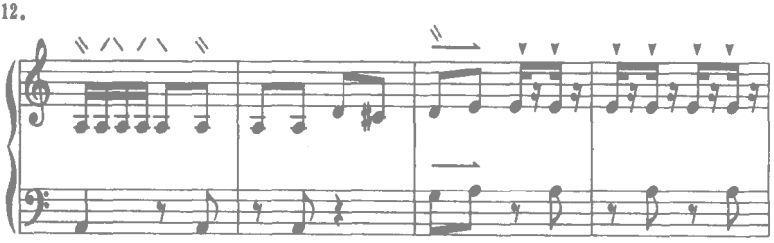
11.



二·模仿其他乐器的声音
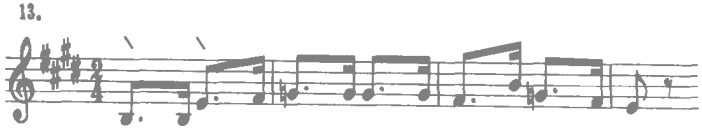
1·《送我一枝玫瑰花》(王范地改编)中在低音区的双弦音对新疆乐器的音响模仿。(谱例 12.)

12.



2·《狼牙山五壮士》(吕绍恩曲)中在近覆手处的发音对小号加弱音器的音响模仿。(谱例 13.)

13.



3·《春蚕》中的弱音奏法对新疆乐器的模仿。（谱例 14.）

14.



三·模仿自然界的声音

1·《草原英雄小姐妹》（吴祖强、王燕樵、刘德海曲）中使用虚滑动作表现的风声。（谱例 15.）

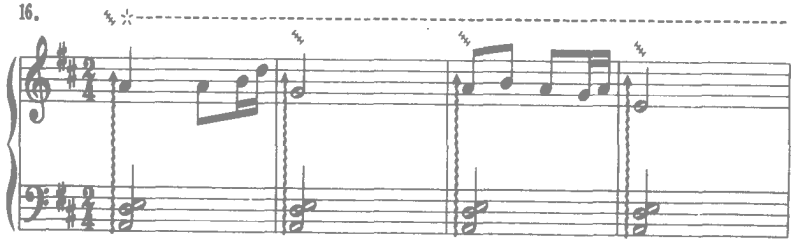
15.



2·《诉》（吴厚元曲）引子中使用虚滑动作表现的水声与风声。

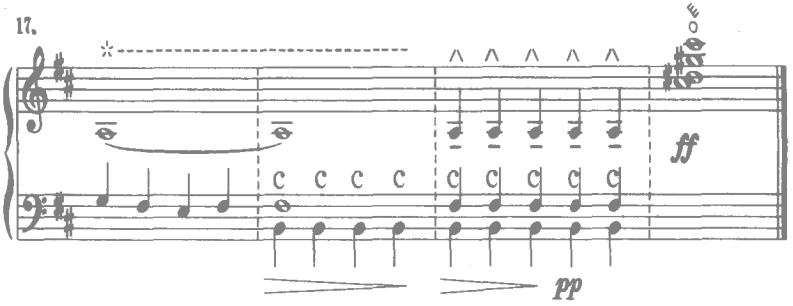
3·《青莲乐府》（古曲）中采用上位多指挂与轮指的组合动作表现的泉流飞瀑之声。（谱例 16.）

16.
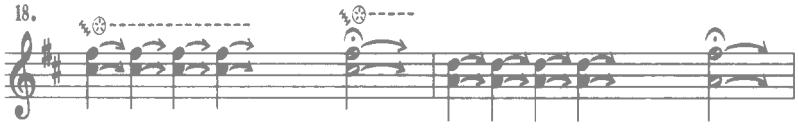


4·《霸王卸甲》（刘德海演奏谱）末段采用松弦表现的水声、结尾泛音表现的落剑声。（谱例 17.）

17.
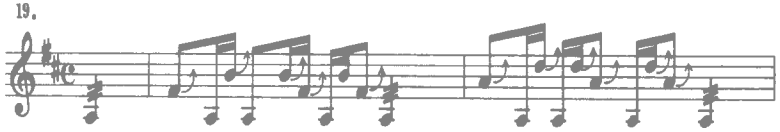


四 · 模仿动物的声音

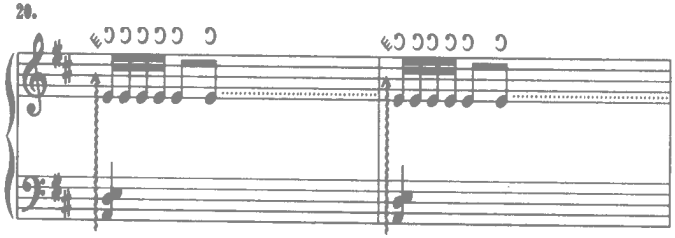
1 · 《十面埋伏》(古曲)中采用并弦与推拉组合动作,表现战马嘶鸣和人声呐喊。(谱例18.)



2 · 《平沙落雁》中采用左手拉音表现的雁鸣声 .(谱例 19.)



在上位采用大扫动作表现的展翅之声。(谱例 20.)



上述动作在使用中的音形态主要由右手的动作决定。可以相对自由地选择音点或者音线的形式。

非常态音响与常态音响一样都是音乐作品整体的构成部分。由于它在音质音色方面的特殊性,很容易在听觉中被孤立,总体上失却与其他部分的协调的自然关系。因此,即使在独立使用中,这种音响变化也必须与作品在音乐方面保持和谐，在技术方面保持动态结构的严整和流畅。

音形态变化的表现动能
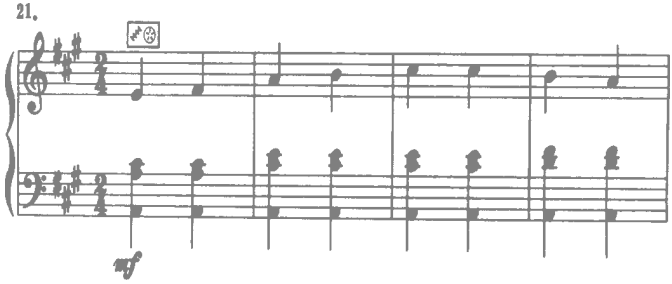
音点和音线作为基本音形态在使用中有着诸多的变化形态。当我们把基本的音点和音线视为无形、无色、无具体功能指向的元素时,任何与音响变化相关的要素单一性介入,或者复合性介入,都可以对这种变化发生直接影响。

音形态的变化通常是在复合性的变化条件下实现的。其他音响要素功能的介入，能够使音形态的表现功能发挥到极致。

在相同的条件下，音形态的表现方式是多功能的。在基本的点线基础上，可以演奏出音块、音片、音团、音串、音群、音带、音流、音潮等等。

1·《春雨》第三段中扫与轮的组合动作，随着旋律的进行调整触弦的位置，能够产生由音团汇聚成音潮的声像效果。（谱例 21.）

21.



2·《十面埋伏》中呐喊段落的高音与低音交错呼应的音线变形，如果选择弦上动作时把握好音色的性能，能够产生立体的音群感。

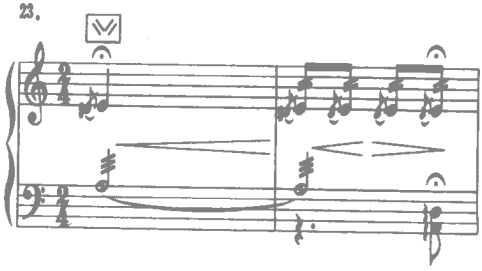
3·《老童》（刘德海曲）中引子与结尾音的泛音空打，合理的触弦位置以及合理的经过弦速度与臂重的比例，能够产生音片状的鸣响。（谱例 22.）

22.

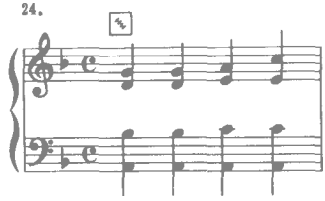


4·《彝族舞曲》（王惠然曲）第一段中的多弦长音，理想的双滚能够产生柔和的线条，如果采用指摇，则可以产生美妙的混声音带，风和月朗的意境会表现得更佳。（谱例 23.）
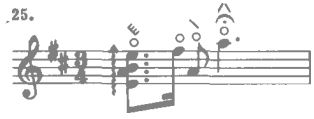
23.



5·《狼牙山五壮士》引子部分第 26 小节的单向划扫，改变经过弦速度后能够产生极有张力的音块的效果。(谱例 24.)



6·《春雨》引子中第 3小节的泛音琶音,如果选择多指轮扫动作,以加速度的方式从弦体疾速掠过，能够产生晶莹光灿的音串。（谱例 25.）



另外，在动作条件复合变化的条件下，音形态会相应出现质地与色彩的变化，这种变化又成为音响要素的新的变体。

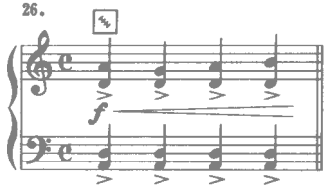
经过弦速度变化的表现动能

经过弦速度的变化在音点动作中，尤其在多弦发音的音点中使用具有很强的优势。在相同的条件下,单一的改变经过弦速度会直接改变音点的原有形态，产生音点个性与张力的变化。

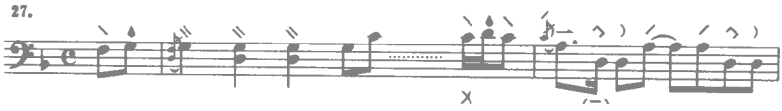
经过弦速度的变化通常与动态部位功能以及动作幅度的变化复合使用。根据音乐进行的不同需要，这种变化方式也可以带有自然臂重的随变、触弦位置的随变、指甲锋面条件的随变以及弦上动作径迹的随变。

1·《阳春白雪》(古曲)第 6 段，旋律音和背景音，是采用不同的经过弦速度变化的技术方式完成的,如果与其他变化手段配合使用,音乐的进行会更加灵动，更加富于生机。

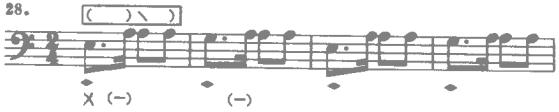
2·《狼牙山五壮士》尾声前一小节，如果扫弦动作采用经过弦速度变化的方式,能够为后面广板的进入增加趋动力,增加心理期待值。(谱例26.)



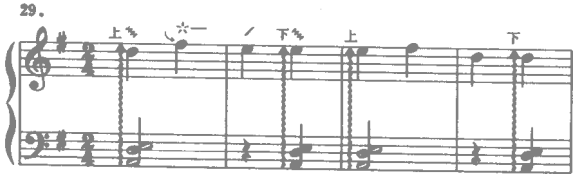
3·《老童》入板后的段落中，双弹与挑的动作都具备了理想的技术变化条件,恰当的经过弦速度可以使音乐增加动与静的对比,增加内在的张力。(谱例27.)



4·《小月儿高》(樊伯炎传谱)第30小节至34小节中，每小节的第一音都带有经过弦速度变化的音乐与技术条件。(谱例28.)



5·《春江花月夜》的‘归舟’一段中反复出现的挂动作,如果采用经过弦速度的变化为表现方式,能够增加音乐的动感与美感。(谱例29.)



音响变化要素都是相对的，音质、音色、音强、音形态等等变化都是在对比中实现的。与原色、本色、中庸的状态相比,演奏中音响的变化状态又是绝对的。只有在变化的状态,音乐的风格美、音乐的形式美、音乐的色彩美、音乐的结构美、音乐的韵律美才能在流动中展现其语言至情至性、至善至境的意态以及内在张力。

第二章　动作在弦外的变化技巧

动作在弦外的变化技巧，是指演奏进行中动作触弦之前和动作离弦以后的运行状态。

具有音乐意义的弦外变化技巧有着独特的器乐演奏形式美感。作为音乐心理活动的外显形式，它直接受到作品总体风格的制约，作为演奏生理运动的动态形式，它受到本专业基本技术规律的制约。因此，这种动态的形式美，必须是在两种心理的高度完美、高度和谐的作用关系中展现的，它们有着共同的终极目标。

弦外动作是内心独白的流露，它带有鲜明的个性色彩与个人风格特征。它与演奏者的弦上技术水平，肌体协调能力，专业化知觉水平，对作品整体风格的把握能力，表现性技巧的设计与选择能力，综合艺术学养等等是统一的，是演奏者个人艺术风格的重要组成部分。

外师造化，内缘心法。随性而动是器乐美的一种境界。弦外技巧是一种艺术,也是一种技术,一种与本专业特有的知觉水平相关的艺术和技术。

中国琵琶演奏艺术有着自己独立、严谨的技术体系，在这个体系中，受技术规律、运动方式与逻辑的制约，所有的动作，包括弦上与弦外动作，经过演奏中的音乐熏染，都成为时间艺术在空间流动的视觉形象。弦外动作是生成乐象的重要方式，它们不同于一般意义上动作的美化或者夸张，不是简单的音乐感觉的外化，而是带有特殊的专业语言魅力和形式魅力、彰显音乐作品的文化魅力和风格魅力、张扬音乐家个性魅力和人格魅力的一种自然与必然的选择。

弦上与弦外技巧是相互作用的。动作在弦外的变化技巧并不直接产生音响，但是，由于演奏活动中音乐心理与动作心理的同时作用，事实上，弦外与弦上所展示的是一个完整的音响过程，弦外动作对音响诸要素都具有极为重要的制约作用。

弦外动作是器乐演奏艺术的重要组成部分，它同时具有音乐和形式两方面的功能。作为表现性技巧，弦外动作的变化可以在音与音、乐句与

乐句、乐段与乐段以及起始与结尾中使用。与常态动作相比，弦外动作的变化是一个相对综合的概念，是人体的整体协调感在演奏活动中的凸现。它包括了动作幅度，动作方向，速度变化，重心变化等主要形式。

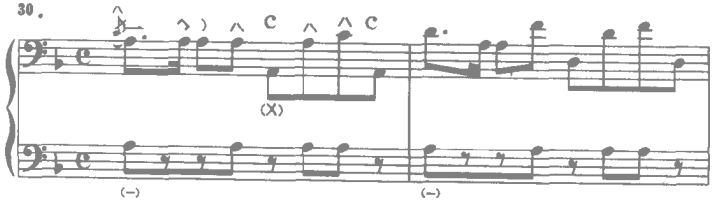
第一节　弦外动作幅度的变化

动作幅度（右手）在弦外的变化，主要对音乐进行的律动、气息、气度、气韵产生影响。弦外动作的幅度，通常与动作部位的选择相关。同比条件下，改变弦外动作的幅度，会改变音乐进行的宽度与分寸感。弦外动作幅度变化及其表现功能，与下列技术条件和技术方式的变化相关：

· 协调动作部位变化的功能

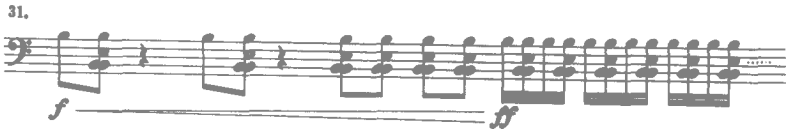
（一）弦外动作幅度的变化要求改变动态部位功能。

《老童》入板后第15小节开始的段落，分的动作在组合中幅度的变化具有特别的表现功能。带有分句和强调功能的分与经过性的分，在弦外动作幅度变化的同时，动作动态部位的功能也相应随变。（谱例30.）



（二）弦外动作幅度的变化要求保留动态部位功能。

《霸王卸甲》（王范地演奏谱）的引子第一句，在音乐进行逐渐趋紧的过程中，弦外动作幅度也随之趋小，但是完成动作的动态部位功能是保持不变的，这种方式能够对音乐张力和演奏的气度产生逐渐影响。（谱例31.）
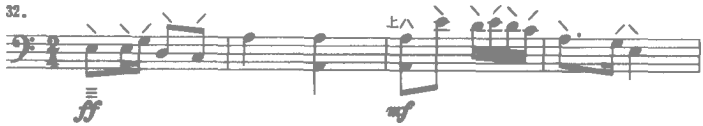


二 · 协调触弦位置变化的功能

(一)由于触弦位置的变化而改变弦外动作幅度。

在这种条件下,弦外动作的幅度变化与技术要求可以是单一性的、音色变化的要求,也可以利用位置变化的自然条件,同时夸张地把幅度的改变加以突出，使弦上和弦外动作能够在表现中产生复合优势。
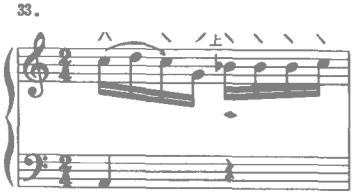
《彝族舞曲》第六段第 7 与第 10小节，触弦位置的改变是单一性的。因为，在这样的速度条件下，保持音乐的张力与推进的趋势是非常重要的。(谱例 32.)

32.



《诉》中板第9 小节，第一拍与第二拍的位置变化产生了鲜明的音响对比,如果同时采用弦外动作幅度的变化,甚至动态部位功能的变化,复合手段的表现功能会增强旋律的生动性和分寸感。（谱例 33.）

33.

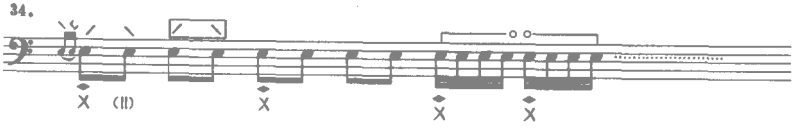


（二）弦外动作幅度的改变与触弦位置的变化没有必然关系。

在相同的触弦位置上，改变弦外动作的幅度，也可以与其他表现性技巧同时使用。

《诉》引子第 14小节的同音反复,在不改变触弦位置、不做其他变化的条件下，简单地加大第四弦挑的动作离弦后的幅度，就能够充分地表现出气息的变化。(谱例 34.)

34.



三 · 表现作品整体风格特征的功能

(一)弦外动作幅度变化首先必须与音乐的整体风格相协调。

《春雨》第一段,弦外动作的幅度虽然有对比和变化,但是总体上是在轻巧、纤灵的动态中进行的。评弹音乐风格特有的流畅清丽,要求弦外动作简单连贯,演奏中语态的变化或者分句等、动作的幅度选择不宜夸张,使外显动态与心理动态相应和谐。

动作幅度不仅仅是大与小的变化,同样的大幅度动作,也能够表现不同的风格。比如,就总体而言,《十面埋伏》的弦外动作幅度大而张扬,纵恣奔放,酣畅自信。《霸王卸甲》的弦外动作幅度大而沉凝,古拙雄健,大气盘旋。《海青拿天鹅》的弦外动作幅度大而开朗,苍劲遒古,宽展风流。

(二)个人演奏风格对弦外动作幅度的选择有直接影响。

个人演奏风格是在多种因素的作用下形成的。由于幅度是演奏中对总体动态影响最大的显性动作,是个人演奏风格中可观可感的部分。更重要的是,合理的弦外动作幅度是内心歌唱的外显形态之一,它能够外化地展示演奏者个人对于作品的诠释。对演奏中弦外动作幅度的选择,相当客观地表明了个人对风格美感与形式美感的体悟和取舍。所有成熟的、成功的舞台实践,都可以证明外显动作幅度作为音乐语言形式载体的表现功能。

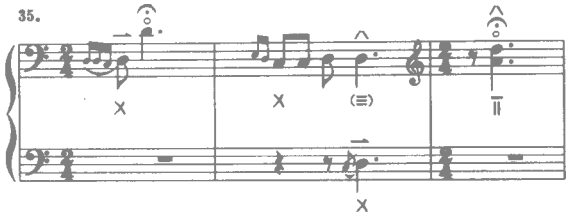
四 · 为旋律分句的功能

分句是弦外动作幅度变化的一个重要功能。它能够独立断句,也能够与其他表现方式相复合断句。在散板以及节奏相对自由的段落,或者在旋律、指法、节奏相对较多重复的段落,弦外动作幅度的变化是有效的分句手段。

《虚籁》开始的九小节,舒缓的节奏中,同时采用多种方式表现旋律的风格意境。其中弦外动作的幅度变化不仅仅具有分句的功能,而且还能够以幅度复合变化的方式表现张弛关系,动静关系,刚柔关系,疏密关系。

《诉》中板第 18 至第 20 小节,节奏相对自由,弦外幅度的变化产生

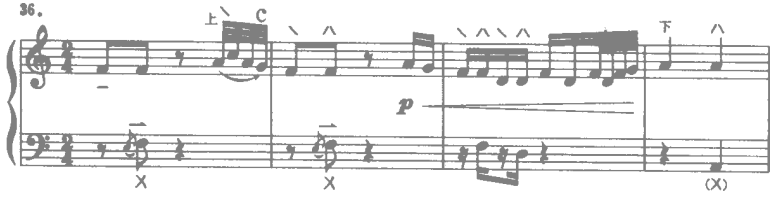
的动静具有自然的分句功能。（谱例 35.）



五 · 表现语态变化的功能

弦外动作幅度具有表现语态变化的功能。在大多数情况下，是采用与其他表现方式相复合的形式。

《诉》第 59 至第 62 小节的旋律进行带有语气转折与变化，采用弦外动作幅度的变化作为表现性技巧，语感更为明显和细腻。（谱例 36.）



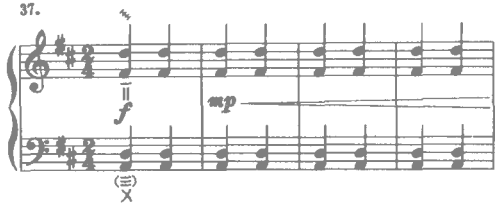
第二节 弦外动作方向的变化

触弦前后的动作运行方向具有特定的表现功能，它对乐思的铺展，乐意的流向，乐境的渲染具有深化和强化功能。影响着音乐进行中动作交接技术在形式上的协调与美感。弦外动作方向的变化一方面受到动态功能部位与动作交接方式的制约，另一方面受到作品风格与旋律进行的制约。

· 同方向弦外动作的强调功能

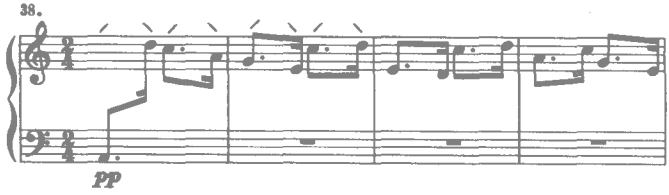
（一）同向弦外动作在旋律进行中连续使用具有简单、直接的强调功能。

《天山之春》转 D 调后的四小节，连续八次单向扫弦，具有非常理想的乐思转换与强调功能。（谱例 37.）
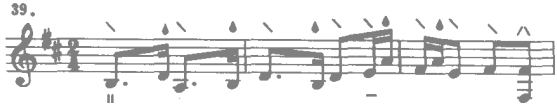


（二）在旋律进行中强调某一个同向动作在乐意表达方面具有强调功能。
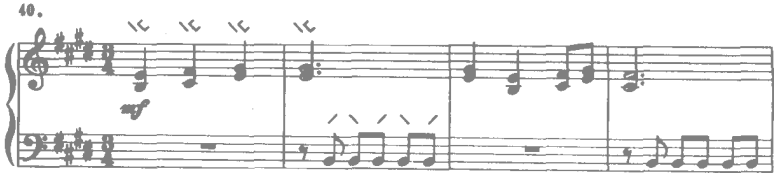
《新翻羽调绿腰》（杨洁明曲）第二段第 15小节至第 24小节，强调每拍第一个音的动作方向的重复，如果采用挑的动作开始，乐意可以在曼妙的动态中获得富有韵律感的呈示。（谱例 38.）



《平沙落雁》第三段最后的三小节，强调所有弹的弦外动作方向的表现功能，使其恰到好处地在重复中展现乐思的流动。（谱例 39.）



《火把节之夜》（吴俊生曲）转 E调的双弹动作，以同样的方式重复动作方向，与空弦音形成对比，可以使声部的织体变化产生立体的交替。（谱例 40.）
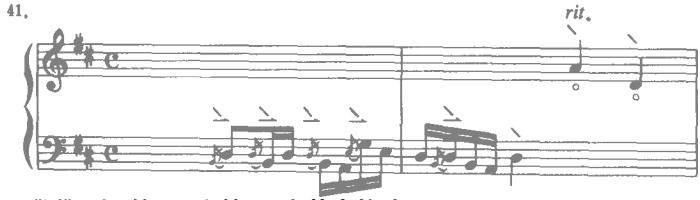


二 弦外动作方向变化所产生的表现功能

（一）强调动态的功能

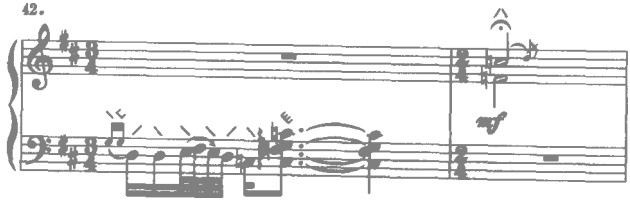
《虚籁》中动与静是主要的对比方式之一。作品尾声前三小节的弦外动作方向,对于该段乐思的引入相当重要,由静态趋向动态的过程中,弦外动作方向具有明显的功能。

(二)深化乐意的功能

《虚籁》第37小节的两个泛音,食指采用常态的触弦方式,在轻、清、疾、刚的音点之后,弦外动作向外、向上加速度离弦运行,使泛音的表现功能通过简单的方向变化,在特定的乐意中得到深化和强化。(谱例 41.)
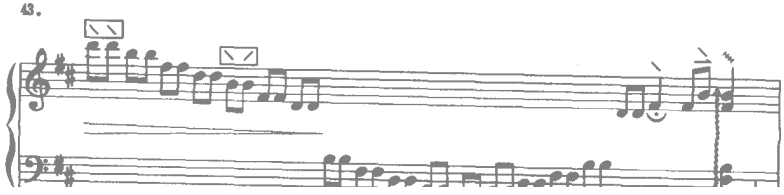


《诉》引子第 11 和第 12小节中的降 B,其音响的不和谐对多.处的命途具有某种预示作用。如果采用不同的弦外动作方向进行连接,使音乐在不同的动态中产生特别的表情,可以强化这种预示的功能作用。(谱例42.)



(三)音态转换的功能

《火把节之夜》尾声之前的一句散板,右手动作具有多种可能性,如果选择动作由弹转换为弹挑,弹的动作同向抬起、落下,在音点逐渐加密的过程中转换成双向,方向的变化在速度自由加快中就会起到情态转承的作用。(谱例 43.)



第三节　弦外动作速度的变化

弦外速度的变化主要对音乐语言的性格、情态、动态产生影响。同比条件下，改变弦外动作运行的速度，会改变音乐的刚性与柔性，改变音乐语言的口吻与气息。

速度与重音在音乐表现中的功能与意义完全不同。由于弦外动作运行速度加快与弦上动作速度变化常常带有伴生关系，这种技巧的运用，要注意下列几个方面：

一、与弦上动作的关系

1、弦外速度的变化与弦上动作的音强变化、经过弦速度变化没有必然关系。

2、弦外速度的变化与绝对的旋律进行速度变化没有必然关系。

3、弦外速度的变化受到指法及其动态部位功能的制约，在某些技术条件下，它没有表现功能的优势。

二、动作部位的速度表现功能

1、在保留原有动态部位功能的条件下加入后部动作。

2、在具有多种选择可能的条件下，直接利用动态部位功能不同的特性，使速度的表现功能得以凸现。

《老童》入板后三个小节内的双弹动作，可以采用手指屈伸、臂部屈伸或者同步旋转等，多种选择具有不同的功能优势。由于臂部横向动作特有的沉缓、厚重感，采用大臂与小臂屈伸的弦外动作，改变了原有的弦外动作运行速度，在表现风格与特定音乐形象方面，其弦外动态更为准确。

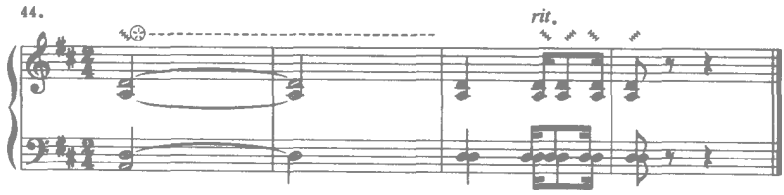
三、动态部位的速度表现功能

1、选择有效的动态部位、动作方向与动作幅度。

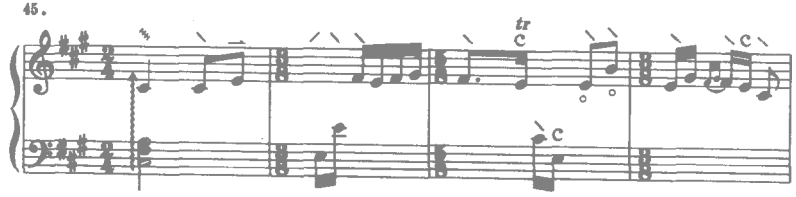
2、选择有效的指法与触弦位置。

《天山之春》结束音的扫拂动作，拂的动作要求采用变化速度的方式

演奏，如果选择臂部屈伸功能完成，能够使弦上与弦外动作在动态形式和音乐方面都获得协调而充分的表现。（谱例 44.）



《天鹅》第 66 至 77 小节中的泛音，在动态部位、动作方向与幅度、指法、触弦位置等方面都为弦外动作提供了速度变化的条件，如果演奏中注意速度的表现功能，能够使这个段落非常灵动而富有生机。（谱例 45.）



四 · 变化速度与常态速度比较而产生的表现功能

弦外动作变化速度是一种以改变动作交接的自然律动的表现手法。只有在与常态速度或者不同速度的比较中才能显示出其功能优势。

《大浪淘沙》（华彦钧曲）第 52 小节休止符，如果预备动作采用变化速度的方式，则会改变旋律原有的律动，使其产生新的推动力。

《春蚕》结尾指摇动作开始之前的段落，弦外动作总的进行趋势是趋缓、趋静，但是最后一次上位掌侧扫弦，采用变化速度并自然弹落在下方的低音弦，这样，就在音形态、音质音色对比的同时，弦外动作的速度变化所产生的动态，对音乐意境的转折与技术交接都具有显而易见的表现性功能。

另外，值得注意的是，在常态条件下，触弦前弦外动作速度的改变，通常会同时出现经过弦速度的变化。

第四节　琴体与人体重心的变化

演奏活动中的重心变化，是人体对协调感的本能的趋同，是减缓运动疲劳的自然需要，是平衡与运动的基础。

琴体犹如人体天然的一部分。琴体与人体在演奏中的感觉交流是有序的、有机的、高度自动化的。演奏者的双手，只有在琴上的动态与心灵的动态和谐，在琴上的呼吸与人的呼吸和谐，对琴体的感觉如同对自身肌体的感觉一样，才能够象心灵那样歌唱。

在演奏过程中，随着音乐的进行和技术动作的动态变化，人体与琴体的重心是稳定与变化相互调节的。重心的改变同时受到技术条件与音乐表现的双重制约，它在整体动态方面对所有的表现性技巧都具有根本的、实质性的影响。具体的说，对弦上动作能量释放结果的有效性，对弦外动作运行的协调性，都会产生支撑或者干扰作用。

合理的重心的变化，一方面协调着人体在演奏活动中的基本技术动作框架、位置在动态中的功能，另一方面协调着人体在演奏活动中表现性技巧与音乐的相互作用。

例如：

1·《高山流水》(河南板头曲)第 2、第 4 小节的腔韵变化，琴体重心也会相应向左摆动，这种变化对弦上动作的完成具有积极的作用。

2·《十面埋伏》呐喊的段落,人体与琴体的重心会同时向左、向前变化，这种变化对于完成长音的强奏非常有效。

3·《虚籁》左手采用绰注演奏的段落，人体重心会相应上移，这种变化为相位的腔韵动作与音乐的流畅提供了理想的支撑。

4·《春蚕》结尾部分采用掌部内侧鱼际肌演奏的扫弦,人体与琴体的重心会向左、向上、向前偏移。这种变化使得人体、琴体在演奏中的动态与音乐的意境更为和谐。

第五节　弦外动态组织动作的功能

弦外动作的变化是组织动作的重要条件之一。它以独特的方式，美妙的动态，在音乐进行的过程中，极其巧妙自然地在动作与动作之间形成流畅的技术交接，使各种表现性技巧和谐地组成一个有序体，从不同的角度推进音乐的发展。在大多数情况下，上述的变化手段是以特定的表现意图为目标，相互组合使用，或者以一种为主，与其他手段相复合使用的。

弦外动作在音乐中与常态的基本训练存在一定的差异，但是，这仅仅是外显动态的差异,其弦上动作感觉信号在本质上是完全相同的。弦外动作带有更多的变化信息,为演奏中的动作组织过程提供了更多选择的可能性。

与基本动作中的动作组织技巧相比，表现性技巧对动作的连接与转换具有更强的音乐性，更高的目的性。在动作与动作之间生成有音乐意义的交接，弦上与弦外动作才能成为一个有着完美动态结构的有机体。

在组织动作的过程中,弦外动作主要在下列方面对动作交接产生作用：

一 连接与转换的功能

在两个不同的动作之间形成合理的动态交接。比如，前一个动作离弦后，可以根据后一个动作的动态形式与触弦位置，来确定它的弦外动作运行方向和径迹。弦上动作在获得了弦外动作的技术支持后，实际上是自然地实践了以音乐表现为核心而组织动作的目标。

《天鹅》第 23至 25 小节分与挂的交接，弦外动作的方向、速度、幅度对弦上动作的音响结果具有直接影响，两者必须在相同的气息、韵律要求下配合动作，相互依存，才能使音采美与形式美得到和谐的展示。（谱例46.）46.
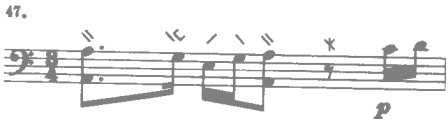


二 · 调整臂重的功能

在两个动作交接的过程中改变臂重条件，可以在动态部位功能相同

或者不同的动作之间进行。这种方式包括常态自然臂重的交接，表现性技巧所要求的臂重变化等等。比如，在两个动作之间交接中带有音质音色或音强的要求时，弦外动作的作用几乎是决定性的。动作在弦外运行的臂重变化是组织技术的重要技巧，当这个技巧直接参与音乐表现时，它在演奏中的功能就会远远大于技术本身。

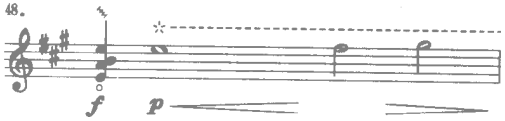
1·《诉》第 107 小节第一拍的两个音符之间，旋律的语态带有刚柔、张弛的转换，弦外动作在加速度后缓落时，改变自然臂重，并完成动作转换，使不同的动态部位功能在转换的过程中，可以简单地运用臂重的自然差异合理组织动作。(谱例 47.)

47.



2·《天鹅》中指摇段落后第 21 小节的扫弦与长轮的动作交接，音乐表现要求音强的对比，在扫弦后小臂加速度抬起落下的弦外动作疾速运行中，必须完成臂重的调整，才能使长轮的音响与音乐表现相符合。在这种交接中，组织动作的技术质量是受弦外动作的臂重调整速度制约的。（谱例48.）

48.



第六节　左手的弦外动作

左手弦外动态的形式感同样受音乐风格的制约。音与音之间的交接在幅度、速度方面对弦上按音动作和音乐进行的律动、表情、乐意等等都会产生直接的影响。
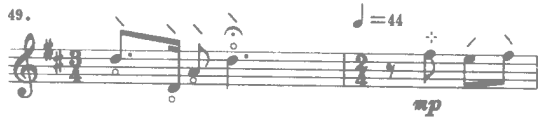
与右手动作相比，左手弦外动作变化相对少，相对简单。但是，它们所涉及的表现功能与动作交接技巧是完全相同的。因此，作为表现性技

巧的组成部分，它的表情、动态都是音乐语言艺术的一部分。演奏中左手动作的弦外动态不仅仅对组织弦上动作发生作用，而且对音乐进行中人体动态的协调，对音乐表现分寸感的把握都是至关重要的。

例如：

1·《天鹅》中采用了第四弦的拖滑动作，带起空弦后，左手弦外动态的速度与方向是连接下面的旋律的关键动作，它同时具有技术与表现的双重功能。

2·《春雨》第4、5小节的引子部分，结尾的泛音离弦后，左手弦外动作的幅度与速度对第一段的进入有着直接的影响。左手在两个段落之间的动态形式与弦上动作一样具有演奏艺术的表现功能。（谱例 49.）



第七节 弦外动作整体关系的协调

音乐创造活动中的整体关系协调，必须在各部位和谐有序的动态组合中才能够实现。演奏过程中的弦外动作不仅仅是右手与左手的动态，人体其他部位坐标位置的调整、移动、随变等，都会对弦上动作产生影响作用。有些变化虽然没有特殊的、独立的表现功能与技术功能，但是，它们所具有的协调整体动态的功能，能够直接地作用于弦上与弦外动作，是演奏艺术整体自然完美的组成部分。

演奏艺术的整体是通过时间的作用，以器乐音乐的语言方式来实践的。作品的语感、语态、语义在演奏技动态中合理的排列组合，需要弦上有表现意义的音响和弦外有表现意义的运行共同支撑。如果说表现性技巧是器乐化语言的重要构成，那么，整体的协调对这个动态结构的平衡美与运动美有着制约性的、根本性的作用。乐象的品、美、意、真、境等，都是在情里意外的动态形式中，舒卷铺展、流动凝结而成的。

通常情况下，演奏中坐标位置的变化，应注意以下几个主要方面平衡与运动的相互作用关系，才能形成整体动态的自然与协调。

一、双肩、双臂、双手动态形式的协调、互补、统一与音乐之间具有相生共存的关系。

二、头部、颈部的位置、角度与方向变化与双手动态形式具有相互制约的关系。

三、视线在演奏中的协调功能作用是技术与艺术双重的。

四、腿部、脚部位置的前后、高低可以改变琴体的重心，在人体与琴体的重心关系中具有重要的调节作用。

五、臀部可以完成单一前、后、左、右重心变化与重心的复合变化，在演奏中对琴体重心变化与整体动态的平衡具有调节作用。

六、腰部可以改变人体重心的前、后、高、低，对双手上下位置变化具有协调作用，对动作的速度、力度、幅度的变化具有制约作用。

在演奏中，上述各方面的关系不是孤立的，而是通过和谐有序的、本能的、高度自动化的有机反应形成的，是一种在平衡感觉与运动感觉的交替中稳定发展的。它们在总体上构成了琵琶演奏艺术的动态形式语言，是在音乐作用下内心独白的外显形态，是音乐与动作两种心理活动共生的结果。

广义的美感是评鉴器乐艺术的重要参照。器乐音乐的美是综合的、整体的，是情感与心慧在精神深层的创造。

美的分寸感是动态形式的灵魂，失却这个灵魂，所有的演奏动作就会游离在音乐之外。

弦外动态没有硬性的形式标准，心静则手静，心动则手动，心如何动则手也如何动，广义的美感只能在心与手无饰的对晤和默契中生成、体现。

第二篇　组织音乐的技巧

器乐艺术在极为深广的程度上体现出人类对美的理性的表达。

器乐艺术的美学品格和文化魅力在很大的意义上取决于作品及其诠释的方式。演奏的感染力和撼动力取决于相关方面的综合水平，取决于组织音乐的技巧是否具有整体优势。

与其他具体的表现性技巧相比，组织音乐的技巧研究的是所有表现手段在演奏中的组织结构与作用关系。遵循琵琶演奏技术的客观规律，以技巧的方式组织音乐，是为了音乐的内在逻辑，内在韵律，内在沉浮，内在美感和内在深情，能够在一个相对合理的布局中得到充分而精彩的诠释。

琵琶演奏艺术对组织音乐的技巧有着特殊的要求，在专业化知觉的范围内，技术的结构和音乐的思维在演奏中会自然地表现出一种有序性与开放性。在非音乐因素的作用下，这种有序性与开放性对音乐演奏的完整和生动具有相当重要的深化功能。

第一章　与作品结构相关的技巧

第一节　散板与节奏相对自由的段落

散板是作曲家为演奏家提供的弹性相对大、容量相对多、音乐表现空间相对舒展、技术发挥空间相对自由的段落。散板在作品整体结构中的表现功能比较特殊，尤其是在以中国文化为母语的器乐作品中，散板的演奏对于音乐结构的完整和严谨具有举足轻重的作用。

散板的处理不是漫不经心、漫不经意的铺展或紧缩。它同样要遵循音乐表现的章法规律与逻辑原则，同样有风格和谐、形式美感、张力推进的要求，同样有语感、音态、意韵的要求。总之，散板不散句，散板不散趣，散板不散意，散板不散神，散板不散气。散板意味着有度的自由，有致的发挥，有理的夸张，有分寸的意外。

散板具有不同的音乐表现功能，具有速度的弹性和张力变化的独特

优势。散板在琵琶音乐中相当常见，在组织音乐的技巧中，它应当关注以下几个具体方面。

一、散板的乐句应当在原有节奏的框架内进行弹性而自由地发挥。

二、散板速度的变化自由应当充分考虑到乐句的严整，考虑到乐句之间的关系。

三、散板的自由应当在保持音乐气息连贯的前提下实现。

四、散板的指法、指序、弦序设计和表现性技巧的设计，同样有着风格和气韵的要求。

五、散板的进入与化出应当注意与音乐其他部分的交接关系，注意其在作品中的音乐功能。

第二节 休 止

休止不是音响的简单静止。休止是音的留白，是乐的空韵。容大音于无声中，容大象于无形中，容大动于小静中，容大意于小行中。

休止是音河中的湍流,它有着比常态的音乐进行更为复杂的推进力量。

休止不仅仅是谱面标识的符号。它在使用中同有声的音乐一样具有独立的表情，特殊的音态功能使它在音乐中展示了不可缺少、不可替代的特性。

休止的显性表现功能改变了节奏关系，改变了音乐进行的张力。它的隐性表现功能对音乐内在的语感、音势、意态等有着特殊的影响。

无形之音，无音之乐，弦静音散处，乐始心动时。

一、显性休止

通常在谱面有明确的标记，是作者对演奏者的要求。但是休止的处理方式，则体现着演奏者对音乐语言的口吻和内涵动力的理解。

例如：

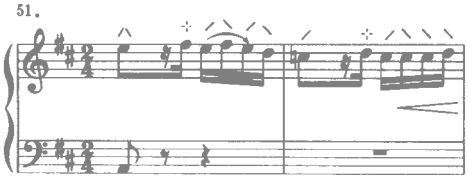
1、《月儿高》(古曲)第三段第 18、19 小节的休止符,在停顿时产生动感，在静态中表现气韵的沉浮。（谱例 50.）

50.



2·《渭水情》(任鸿翔曲)第46、47小节的休止符,音乐在此以短暂无声的方式,完成了语感的转换,为旋律的铺展积聚了特别的动力。(谱例51.)

51.



二·隐性休止

通常由演奏者内心歌唱的语感和句读决定。它的功能与钢琴演奏中的踏板运用比较相近。在谱面原有的节奏关系之外,演奏者读出的潜台词越丰富,越准确,越精彩,越生动,就越能够表现深层的音乐进行趋势。

隐性休止是将谱面没有的休止符的音做静态处理,其表现功能是多样化的,多风格的。其技术形式也是多样化的。在技术的层面上,主要由左手体现。

例如:

1·《虚籁》第11小节第三拍的谱面标记没有休止符,如果在演奏中采用了隐性的休止,左手轻轻带弦离开品位,能够使音乐的进行产生若有所思的含蓄。

2·《春蚕》引子之后的段落,谱面上反复记号中的旋律没有休止的标记,但是,音乐潜在的律动带有以静推动的隐性休止特征。在原有技术形式不变的条件下,左手的止音动作具有相对理想的表现功能。

第三节 重 复

与文学的遣词造句一样,音乐中的重复总是有着特殊的意味。

重复的类型比较多，乐段、乐句、乐节或者个体音。如果我们把重复视为某种意义上的强调，那么，强调的风格，强调的形式，强调的功能等等，琵琶艺术所具有的多姿多彩的表现性技巧，为重复的处理提供了诸多选择的可能，提供了“做文章”的可能。

重复的处理方式可以是平面的、单一的，也可以是立体的、复合的。简单重复或者变化重复，都必须考虑到被重复的部分在音乐整体的位置和作用，考虑到它在音乐进行中的音势功能、音态功能和独立的表现功能。

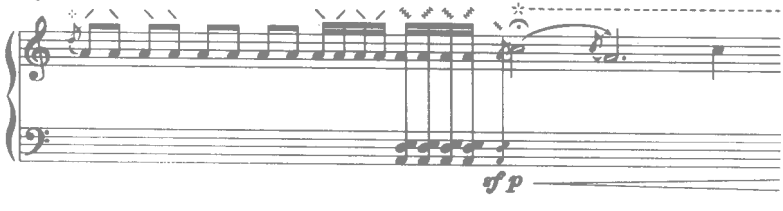
一同音的重复

例如：

1．《天山之春》快板的第 1、2 小节，采用单向扫弦演奏重复音的方式，进行速度和幅度的变化，简洁地完成了段落的转换和交接。

2．《诉》结尾散板的重复音 6，采用单向弹转换成滚奏的方式，依次进行速度、力度、音形态、音质音色、弦数变化等等，仅用一个音的重复，就表现出强烈的戏剧性效果。（谱例 52.）

52.



3．《霸王卸甲》和《十面埋伏》引子的重复音，均采用了不同的指法组合，使重复的音产生音形态的变化，造成张力的递增或者递减。

二．音组的重复

例如：

1．《诉》第 57 至 59 小节的重复是以音组的方式进行的，左手的指法设计可以采用规律性的组合，使手的动态与音乐的流动相协调。这种整体同步的重复具有明显的自然律动的功能。

2．《天鹅》第 47 至 55 小节和第 98 至 107 小节，是采用排比句的模

式，重复一组特定的音型。技法动态与表现方式采用了完全相同的重复，音的进行自然生成了一种美妙而精彩的动态。演奏时音点的疏密关系，声部交接的关系，以模进的方式重复，音响呈现出光点斑斓的连缀，这种重复带有相当积极的音态功能。

3．《江南三月》快板中多次出现音组的重复，采用左手音位不变和右手动作重复方式，一方面以相对的静态积聚能量，另一方面也具有情绪转承的功能。

三．乐句的重复

例如：

《歌舞引》（刘天华）第五段开始，相当多地使用了乐句重复。这里主要是采用了速度、力度和音色变化的方式，在旋律重复的条件下，以简单的动作完成了音乐的张力推进。

四．乐段的重复

例如：

1．《彝族舞曲》第二段和第九段，两个乐段采用的技法几乎完全相同，以曲式结构的自然功能为参照，演奏者可以运用表现性技巧的综合功能比如刚柔对比的情态功能、弦外动作的音态功能等等，使再现的段落余音袅袅，余韵长长。

2．《高山流水》第一段和第三段，主要是采用速度的对比，使两个乐段的音乐具有不同的功能。作品由中速自然趋快的总体风格，要求再现的部分必须与全曲的张力推进倾向保持一致。

从以上的实例中可以看出，音乐的重复与技术的重复往往是相对应的。中国琵琶音乐中相当多的一部分作品都采用了这种结构，演奏者对重复性乐句、乐段的处理，会直接影响到音乐组织的逻辑关系。为了使重复部分的音乐在音态和乐意方面具有表现功能，演奏者应当关注重复中表现性技巧的运用

第二章　与技法特性相关的技巧

第一节　线性的感觉

对于弹拨乐演奏艺术而言，线条的感觉有着特别重要的意义。

线性的感觉包括两个最基本的概念。在技术层面上，它指所有能够产生线性音响的动作形式。在艺术的层面上，它指不同形式的动作通过技术方式的交接所产生的线性音响。

线条的完美与生动是在多种相关因素的复合作用下实现的。在一个完整的乐句中，线性感觉的表现取决于演奏者的内心听觉对音响的想象，取决于演奏者的技术能力、技术水平、技术运用、技术理解。同比条件下，对技术与音乐的关系领悟越深，把握越有分寸，线条的歌唱性就会在双手有序、有致、有度的交流中，得到美妙的展示。比如：

1 · 线条中的音点具有常态的同质、同色、同密度要求。

2 · 线条的音强变化要求音点过渡与之匹配。

3 · 由不同的技法构成的线条必须考虑动作交接的位置、音强、音点密度的常态要求，考虑弦上动作连接转换的技术要求。考虑弦外动作的表现性风格变化与统一的要求。

4 · 线条的连贯应当考虑双手合理有效的配合。

5 · 线条的完整在弦数改变时，应首先考虑音响平衡的要求，而不是突出要求的变化。

6 · 在织体相对复杂的音乐中，尤其应当把握长音声部的平稳。

7 · 在许多情况下，同音的重复具有长音的表现功能，必须考虑弦上音响和弦外动态对乐思延续与连贯的影响。

线条的自然形态和音乐形态所展现出的生动起伏，在组织音乐的过程中对旋律整体的铺展具有相当大的彰显功能。简洁或者复杂的线条，对乐句乐段的完整和严谨有着无法替代的综合性影响。

第二节　点性的感觉

在中国琵琶演奏艺术的构成中，音点在音响美学方面的重要性，它使它成为最丰富的技术语汇和表现性技巧中最常用的动态形式。

点性的音响具有独立的表现功能，是弹拨乐器基本的、典型的音响形态。在演奏中，对音点的感觉有技法与音乐两个方面的意义。

就技法而言，音点与右手的技术方式相关，与双手动作的对应和配合相关。就音乐而言，音点与音响的个性相关，与音态相关，与张力的推进相关。

音点的功能主要有以下几方面：

1. 独立的表现功能。

2. 改变音形态的功能。

3. 改变律动的功能。

4. 改变乐意、乐境的功能。

5. 改变音势的功能。

6. 改变音态的功能。

7. 对不同的表现性技巧进行连接与转换的功能。

另外，音点为弦外动作提供了动态形式多种多样的变化可能，使演奏的器乐化的艺术功能在一个多维的空间得到充分而生动的展现。

第三节　音带的稳定性

音带的稳定性，是指两根以上的弦体同时发音时音响的平衡与平稳，两个不同的多弦发音动作在交接时音响的平衡与平稳。

琵琶是多弦乐器，多声是其音乐常用的表现方式之一。由于演奏多弦同时发声的各种技法存在着自然音响方面的差异，使用中动作的交接就必然会产生音带稳定性的要求。

在组织音乐的过程中，音带的稳定性中具有技术表现形式与音乐表现形式的双重功能。

音带的稳定是在弦上技术合理的基础上实现的。它不仅涉及到个体

的多弦动作,还涉及到不同的个体动作之间的交接技术。因此,必须同时考虑到音色、音质、音强、幅度、音点疏密等方面对音带稳定性的制约作用，考虑到音带的宽度、声部的进出、织体的变化等对音乐进行的影响，以及音乐的总体发展趋势对音带稳定性的自然要求。

第三章　与音态相关的表现性技巧

音态是指一个音在音乐中的功能状态对其他音的相关影响。是音在不同形式的运动过程中所生成的表现功能的倾向性。

音态最重要的功能是使音符在一定方式的运动中生成音乐能。

不同的音态具有不同的表现功能。对于器乐演奏家来说，音乐作品中所有的音都是按照一定的功能连接的,这种功能是通过具体的音态及其相互变化的关系来实现的。

中国琵琶演奏艺术的表现性技巧非常讲究音态功能的运用。作为重要的组织音乐的技巧，音态决定了作品中表现性技巧的整体布局是否合理,作品的整体表现出的张力和激情,美感和撼动力,都是在完美的音态关系中生成和积聚的。音态的表现性功能直接对作品整体的音乐风格、美学品格产生影响。

在中国琵琶演奏艺术中，腔行韵生，作为具有特殊音态功能的表现性技巧,在音质、音色、速度、幅度、力度的复合作用下,音生腔,腔生韵，韵生乐，乐生意，意生境。

第一节　腔、韵、意、境

腔生韵

腔，由音与音之间的距离变化程度而形成。同比条件下，运用不同的行腔方式，可以改变音乐进行的张力和动力。在音与音之间介入过程的变化,使原本简单的连接关系因为过程的精彩而变得有表情,有意义,有倾向。

（一）采用简洁的方式，以平直的腔直接进行音与音的交接。

《虚籁》中绰注音的处理，上行音相对较多的使用了平直的行腔，不在音过程中流连，使音乐通过行腔方式表现出刚的特性。

（二）采用定向强调的方式，在上行或者下行的音过程中做文章。

《渭水情》中长音采用定向强调的方式，但是上下音过程的行腔是不一样的，上行以爽、刚强调，下行以婉、媚强调。

（三）采用速度变化的方式，改变音过程的语感。

《阳春白雪》（古曲）第一个动作撞，所采用的加速度，行腔体现出一种活力和生机。

（四）采用单一或者复合方式，使音过程的语感得到功能性的强化和深化。

《出水莲》（客家音乐）音过程的一波三折，入细入微地从有限的音程中舒展出无限的意韵。

二 · 韵生乐

韵，在技术的层面上是指音过程表现或者强调方式。

韵，在音乐的层面上，可以是独立的音的乐韵，可以是乐句的腔韵，乐段的情韵，乐章的思韵，或者整部作品的意韵。它是以其他表现性技巧为载体实现的，它所产生的音态功能是间接的，音外的，意会的。

韵，是感觉中的乐象，是美的期待和美的演示所产生的听觉、视觉与心理的共振。

韵，是结果，是一种在二度创作过程中得以充分展现的结果。它自始至终在音乐的进行过程中生成、流动，是一种在器乐演奏所有相关因素的综合作用下而凸现的结果。

韵，在音与音的关系中生成和体现，在音与音的对话结果中产生。韵具有依附性和寄生性，并且同时受到弦上与弦外动作的制约。任何与音态相关的条件变化，都会改变韵的表现性功能。

（一）受弦上动作的制约

1 · 动态部位的主体功能的不同，音韵中的情与趣也不同。

《老童》入板后连续出现的双弹,采用臂部为动态功能部位,其特殊的音响所产生的乐韵苍然凝重。

《寒鹊争梅》(樊伯炎传谱)第 29、30 小节的弹，采用食指为动态部位功能，音响清脆俏巧，乐韵生趣盎然。

2·动作采用同方向的重复，在一定的速度、幅度条件下，能够生成倾向性的音态。

《月儿高》第一段前三个音连续大幅度的臂挑,上旋的动态使旋律产生特别舒展的气韵。

(二)受弦外动作的制约

作为演奏艺术的整体，弦外动作不但影响音，而且影响着乐，影响着乐韵。演奏中的弦外动作能够对音乐进行的趋势发生影响,弦外动作的气息和律动都与乐韵相关。

《彝族舞曲》引子的开始部分,音乐的律动由缓趋疾,气息由静趋动,音响由远趋近,弦外动作由断趋连,幅度由大趋小。在多种因素的同时作用下，自然而然地产生一种流动的乐韵，这种带有综合表现性功能的乐韵，对作品的意境具有直接的影响。

三·乐生意，意生境

意与境是乐韵变化所生成的结果，是相对抽象的。从某种意义上来说,意与境的生成是多种表现性技巧共同作用的结果。它是在具体的音态变化手段和具体的音态结构关系中生成的。它决定着音态功能的选择,但是也受到音态功能的制约。

《平沙落雁》结尾的挂与带的配合,特殊的乐意要求制约着音态手段的选择,而乐意同时要受到多种音态功能的制约。在此,音态表现功能的有效性对乐意的影响是决定性的。

作品是演奏家与作曲家对话的支点。在这个支点上,风格、品位、个性、精神等方面共同演绎的意与境，如无声之音，无形之象，至真至性，化界化极。

意与境几近演奏艺术创造的极态。

真水无香,真乐无响。至意至境之音,乃中国器乐演奏的至圣至上之求。

第二节 势

一、势

势，趋向也，由音乐进行中前后音的关系生成。

势具有最直接的音态表现性功能。演奏中，势的功能性表现方式可以对音乐的张力推进、景深变化、动静关系、刚柔功能产生直接作用,也可以作为不同表现性技巧的蒙太奇手段运用。

在中国母语文化的各种表现形式中，势的功能是独特的。书法、绘画中的笔法墨法有势，文学中的文法章法有势，舞蹈中的形体动态有势，戏曲中的唱念做打有势。

琵琶演奏艺术中，一个独立的音可以在技术的作用下生成多能的势，但是这种状态的势在本质上仍然属于技术能的范围,只有在向音乐表现的终极目标趋同时,才能生成音乐能。而带有音乐能的势,形式上表现为具有复合特性，音乐上表现为具有意韵指向特性。

从中国琵琶演奏艺术与技术关系而言，同比条件下，下列的弦上与弦外动作的变化具有常态的音势功能：

1·音波的大小变化具有趋动趋静功能,疏密变化具有趋缓趋紧功能。

2·音色的浓淡变化具有趋远趋近功能,繁简变化具有趋强趋弱功能。

3·音质的刚柔变化具有趋硬趋软功能,薄厚变化具有趋轻趋重功能。

4·速度的快慢变化具有趋刚趋柔功能。徐疾变化具有趋张趋弛功能。

5·幅度的大小变化具有趋动趋静功能。宽窄变化具有趋强趋弱功能。

6·方向的上下变化具有趋扬趋抑功能。常态与非常态变化具有强调或者衰减功能。

比如,《高山流水》第38至43小节的旋律所采用的分、弹组合动作，音乐的推进不是平面而是立体的，势的手段也是多功能并用的。

音色：由淡渐浓 触弦位置：由下渐中

音质：由薄渐厚 动态部位：由前渐后

力度：由弱渐强 臂重变化：由指转臂

乐象：由远渐近 动作方向：由外渐前

音态：由静渐动 音波变化：由小渐大

这些用于音势变化的手法，不是同时进入使用的。为了增强音乐的张力，必须综合考虑它们在音势功能中的实际作用。

第三节 律 动

律动是节奏节拍关系与速度关系在音乐进行中的动态表现形式。

广义的律动是音符在既定的速度框架中按照一定的节奏关系形成的弹性运动方式。对于表现性技巧而言，律动是节奏关系的多层面、多方位、相对速度的变化方式。它不是一般意义上的速度快慢，而是对原有节奏的关系在特定目标认同下有意义的弹性调节。

律动，以音符之间的疏密关系为表现功能的音态变化手段，在以中国文化为背景的琵琶音乐中，是一个立体的、弹性的概念。对律动的把握，与内心歌唱方式相关，与对音乐总体风格的知觉相关，与节奏的相对关系在速度中的可变幅度相关，与律动变化的具体形式相关。

琵琶演奏艺术所涉及的律动，包括以下几个方面。

一 自然律动

自然状态的律动是指在原有的节奏框架内，音符之间疏密关系的自然变化，以及作品原有的速度要求的自然变化。

自然律动是作为作品的基本速度条件提供给所有演奏者的，它可以清晰而简明地以节拍、节奏关系在谱面反应出来。比如，在同比条件下，音符的时值的长短差异会产生听觉方面张力趋势的不同印象。

二 音乐律动

音乐律动是作品的节奏与速度关系在进行中所产生的弹性变化。

在作品原有的整体速度结构中，随着音乐进行的一般趋势而产生的

相应变化。这种变化通常是在原有的速度可变条件下进行一定的调整,并不改变原有的节奏关系。比如,演奏中渐快或者渐慢的处理方式,乐段之间速度对比的处理方式等等。音乐律动是演奏者对作品基本节奏关系和速度感觉的表现形式之一。

三 · 技术律动

技术律动是指在同比条件下，演奏者个人的表现性技巧设计所产生的音态和音势的功能，对于音乐进行的律动产生变化影响。

比如：相同的速度条件，相同的节奏关系，单向动作与双向动作的律动感觉明显不同。《飞花点翠》第6小节的连续单向弹与打音的配合，律动的表现具有更理想的趋动性，产生相对的加速度感觉。

比如：相同的动作符号，相同的节奏关系，单一的加速度条件的改变,也会表现为律动的变化。《新翻羽调绿腰》结尾的扫弦,经过弦速度趋慢,音响产生丰满的、渐宽厚的效果,律动的感觉趋缓,张力随之增强。

四 · 艺术律动

艺术律动是演奏者在二度创作过程中所体现的对音符疏密关系的驾驭方式。

艺术律动完全由演奏者个人的音乐感悟能力、表现性技巧的驾驭能力、对作品提供的表现空间的利用能力所支配。在同比条件下,取决于演奏者对节奏节拍的内在规律的知觉,对节奏节拍与速度相互作用关系的理解，对律动在音乐中的情态功能、语态功能、意态功能的合理运用。

对艺术律动的理解和运用是见仁见智的。不同的分句，不同的气息感觉,不同的技术技巧能力,不同的专业化知觉水平,不同的局部优势等等，都会不同程度地反映到艺术律动中来。

由于律动所具有的特别的音态功能，艺术律动的表现性功能对音乐张力的影响作用相对多,相对大,相对明显。因此,作为表现性技巧,带有约略性的艺术律动同样必须受到音乐总体风格、整体速度框架和节奏关系的制约，受到分寸感的制约。

第三篇　风格与表现性技巧

中国琵琶艺术带有鲜明的母语文化特征。作为中国文化基因的一种解码，其艺术技巧的主体结构必然是建立在表现这种特征的文化基石之上。漫长的中华文明史以其丰厚的积淀，润养了音乐及音乐人，润养了音乐语言的风格，润养了以这种语言为母语的音乐家。

中国琵琶演奏艺术拥有极为丰富的技术语汇与修辞技巧，使它在以器乐为载体的母语文化风格表达中有着无与伦比的综合优势。这种优势还相当突出地表现在它对其他文化语言和音乐语言的吸纳、扬弃能力方面。因此，琵琶音乐所具有的海纳百川的宽博气度，在以器乐为语言的母语文化载体中，独领风骚千余年，始终以悠远的意韵和极致的品格回馈于母语的润养，形成了带有厚重的母语文化烙印和文化深情的表现风格。

音乐的风格特性是通过特殊的专业语言实现的。对器乐而言，必须把演奏者对作品的风格整体的、抽象的感悟转换成具体的、可操作的表现性技巧，才可能使演奏具有风格的魅力。

在中国琵琶音乐中，风格的形成主要与时间特征、地域特征、传派特征、内容与形式特征等方面的因素相关，这些因素对表现性技巧的影响是直接的和深层的。

第一章　时间与风格

时间在琵琶音乐作品中留下的印记是意味深长的。琵琶的文献历史，续贯横列，真实而客观地记载着传统的源与流、根与枝、本与变。它的绚烂与苦涩，已经成为我们与先祖和前辈音乐家们共有的对话媒介。在这部器乐史的横断面，各类不同时期的音响犹如一幅锦绣画卷，舒展出风情百种，气象万千。仰观这幅音画长轴，从古典美到现代美，我们的已有的传统和由它的精神风骨催生的新脉，像世代长青的春藤，不断地生成枝繁叶茂的绿蔓。

经过时间的过滤，中国文化的总体特征在琵琶艺术中凝聚成一种独有的美学风范：讲求音韵，讲求律动，讲求理悟，讲求人性，讲求意境，讲求神采，讲求品位。在具体的表现技巧方面，经典的琵琶作品总是相袭着这样的传统：对比中求和谐，变化中求统一，夸张中求分寸，使得动静相生，刚柔相济，宏微相间，疾缓相容，巨细相宜。

以时间为参照，自唐代起，不同时期的、成熟的代表性琵琶作品，在上述的总体特征中，还带有特别的美学风格与技术结构的特征。这些作品是有声的历史，是流动的文明，是自然天华与人在时间上留下的精神与才情的刻度。

在已经整理的琵琶文献中，我们可以从另一个视角感觉琵琶音乐的包容性。并且，从总体上感知它发展的脉络与风格的传承。

自唐代至清代,包括《敦煌琵琶谱》、《贺怀智琵琶谱》、《海青拿天鹅》、《淮阴平楚》、《一素子琵琶谱》、《南北派密本琵琶谱真传》、《闲叙幽音》、《南北派十三大套琵琶新谱》等琵琶音乐文献,大都以文字或者谱字的形式记载了当时的琵琶音乐，并且通过诗、词、赋、绘画、雕刻等得到生动传神的描述。

这个漫长的千年，随着演奏技法的发展和乐器形制的成熟，中国琵琶艺术在整体上完成了真正器乐化演进的准备。虽然我们今天只能通过后人的传承去感受其音响风格和表现方式，但这个时期琵琶音乐的丰富性与美感，对此后的演奏艺术的美学风格无疑有着传统性的影响。

20世纪初叶，由于传派艺术活动的兴盛和随后学堂器乐教育的出现，琵琶音乐进入了一个新的繁荣期。自 1916 年《瀛洲古调》的刊行,《玉鹤轩琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》等等相继成书。在这个时期,特别重要的是中国琵琶第一次产生了具有独立意义的作曲家个人创作。比如刘天华先生的《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》,华彦钧先生的《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》。

刘天华先生作为一位转折性的大家，从在琵琶近现代发展的一个里

程碑。他的琵琶作品乐境清远，充满着对美的理性表达，具有相当高的器乐化品位。华彦钧先生的作品则从另一个方面为中国琵琶音乐带来了一种亲切和谐的世俗美。

包括在上述不同年代流传于民间的作品，由于它们在艺术与技术方面的完整性与完美性，已经成为琵琶音乐文献中的经典。作为融入了中国音乐传统的百经历炼的作品，已经被时间和实践认证为中国器乐文化中大雅大俗的完美典范。它们代表了不同历史时期中国琵琶艺术在创作和演奏方面所达到的高度，并且昭示着未来多维的发展趋势。

自50年代起，创作和改编的作品成为中国琵琶音乐的主体和主流。作品美学风格的多维化，使表现性技巧进入了一个特殊的发展阶段。

50至60年代的作品如：《欢乐的日子》、《月下欢舞》、《蜀道行》、《瑶族舞曲》、《天山之春》、《彝族舞曲》、《赶花会》、《狼牙山五壮士》、《送我一枝玫瑰花》等，70年代的作品如：《草原小姐妹》、《小刀会》、《唱支山歌给党听》、《绣金匾》等等。

值得提出的是，20世纪中期以来，琵琶的音乐文献中出现了一种现象，即对古今中外作品的移植和重编。比如《达姆，达姆》、《月光变奏曲》、《划船曲》等等。这些作品对琵琶的艺术表现力及演奏技巧都具有重要的作用和影响，它们从客观上秉承了中国琵琶兼容并蓄的传统，强化了它所特有的多维文化色彩，为其音乐的表现性技巧注入了新的活力。

80年代至90年代，中国琵琶音乐进入一个重要的风格转折期。作品题材丰富，形式多样。比如：《春雨》、《新翻羽调绿腰》、《渭水情》、《诉》、《火把节之夜》、《乌江恨》、《花木兰》、《天鹅》、《龙凤图腾》、《千章扫》、《春秋》、《天祭》、《祝福》、《点》、《玉》等等，以及多首不同形式的琵琶协奏曲。

上述作品在内容与形式方面，一部分沿袭了音乐传统中的某些特征，比如注重旋律的表现功能、标题性和写实性等等。而另一部分琵琶作品，由于诸多专业作曲家的参与，作品的结构、表现方式、旋律、配器等，在文化

观、艺术观和音乐观方面,已经显示出相当大的美学崇尚的差异。这是中国琵琶音乐前所未有的现象，是其真正步入器乐艺术发展的最重要的现象。

此外，在时间的分类中，由于历史更深层的原因，我们还能够清晰地分辨出各个时期的作品、舞台实践、表现性技巧对中国琵琶艺术的综合性影响,尤其是对文化品位与美学品格的影响。比如50年代的质朴无饰，60年代的求实求真，70年代的夸张无度，80年代前期的简俗直露，后期的收敛与反思，90年代前期多种风格纷呈，后期雅俗分道，或无所适从、人云亦云，或洗净铅华，返归真境。可以预见的是， 21世纪中国琵琶艺术将会在美学品格和美学评鉴方面真正进入成熟期，并且为表现性技巧提供更宏阔的空间。

第二章　地域性与风格

从地域上分类，中国琵琶音乐是一个风格语言的大家族。地方音乐、地方戏剧、地方曲艺等等，对琵琶音乐语汇及风格的影响是直接的、恒久而持续的。地方语言、地理环境、民俗风物、文化心理等等，对琵琶音乐地域性风格的生成有着深层的、渗透性的、本源性的影响。

音乐风格的地域性特征，对演奏技法、特别是表现性技巧的发展有着特殊的意义。由于风格表现的定向需要，琵琶作品往往以某些特定的方式为载体，来表现其地域性的风格特性。比如：润音方式、行腔行韵方式、独有的动态形式、独有的技术组合形式等等。

对琵琶演奏艺术的风格语言产生重要影响的作品，在表现性技巧方面都具有成熟的、具体的、典型的地域性人文特征，通过具体的演奏方式，传递着不同的心理活动与情感审美的认同。

这些作品通常以中国民间器乐特有的组合形式演奏，由于演奏家们一专多能、多专多能的现象，使得乐器之间在演奏技法方面自然地产生了借鉴。这种现象对琵琶表现性语汇是极大的丰富。由于演奏家们对不同声部的谙熟，使得演奏中时常出现精彩的即兴配器。由于演奏家们对本土文

化、语言、生活所具有的特别的情感依恋,以及相互之间经年合作而产生的亲和关系，使得音乐的地域性风格在一种独特的乡土生态中自如自得、自由自在地传承。

在中国不同的地域性音乐中，琵琶大都是作为主要乐器参与演奏的。合奏的地域性风格对独奏的影响是综合的本源性的。在这样的地域性音乐的基础上逐渐分化出琵琶独奏的形式,并且又进一步产生了具有完整结构和丰富技法的独奏作品。这类根据地域性风格而创作的作品,在表现性技巧方面也带有鲜明的风格色彩。

因此，由于上述的原因，与演奏其他风格的作品相比，地域性风格的作品在技法、音响、表现形式等方面带有许多功能性定向的色彩。

·河南风格的技法

左手的润音动作，音波变化幅度大，密度大。吟颤有规律，讲究与右手音点的配合。左手的腔韵动作,要求行腔洒脱,归韵耿直,其音过程相当简洁而有个性。在同比条件下,同一动作形式往往采用后部为主体功能，以获得相对厚实的音质。并且讲究音头的处理，讲究重复音或者音型、音组的音强对比变化，总体风格具有酣畅淋漓感。

二·苏州评弹风格的技法

左手多采用细密的吟音动作，音波变化幅度小。音点圆脆，腔韵婉约,讲究一波三折的音过程。在多数情况下,右手屈伸动作往往采用手指为主体功能,旋转动作多以小臂前部为主。即使在常用的组合技法中,也相对强调后部的稳定。在相对狭窄的幅度内，相当频繁而细腻地变化音强,以一种有度有致的方式,在一个长音上百曲千回地萦绕,而后极其简略地轻轻点收。这样的演奏,要求音质清,透,和,丽,对指功能的灵动有着特别的要求。

三·潮州音乐风格的技法

潮州音乐讲究以韵补声，声韵相生。这是对双手配合完美性的要求。由于采用了特殊的记谱法(二四谱),在表现声韵与调性关系的技法方面，

它对左手控制弦体张力变化有特殊的要求。同时,由于乐曲的板式、结构的特点，右手动作也是独一无二的。比如，在演奏拷拍时，采用指、腕、臂三个动态功能部位相组合完成的勾搭，是它的演奏程式中所独有的技法,其音响带有鲜明而积极的推动力。这与其他风格的作品中所使用的勾搭形式完全不同。

四 · 江南丝竹音乐风格的技法

江南丝竹中的琵琶，多采用前端为动态功能部位，妙用半轮，巧嵌花点,可以弹得清雅脱俗,灵韵横生,点线交织,百弹百意,或融入音流，或闪出意外。比如,频繁使用的加花技法,在自由的变奏中,任何一件乐器的加花,都会引起其他乐器的随变,同中求异,变中求合,完全是和谐而有序的即兴配器。作为江南地域的代表性乐种,它对演奏者的要求是多方面的、综合的。它要求细腻的把握音响平衡与变化的能力,所有的表现性技巧都要考虑乐句、乐段和声部之间的交接。它诗画般的韵律以及完整的演奏形式，使它成为中国音乐最有特色的重奏形式之一。

五 · 陕西风格的作品风格的技法

20世纪 80年代许多风格性作品的出现，极大地推动了地方音韵的器乐化。尤其是陕西风格的作品中所采用的特殊表现技法,在中国琵琶的行腔归韵技巧中具有重要的音响美学价值。陕西民间音乐的地域性特征,在琵琶表现性技巧中突出运用在长线条旋律的演奏技法方面。各种腔韵润音动作的混合使用,使左手弦上的横向变化动作腔中有韵,韵中含腔,刚中夹柔,烈中透媚。当音乐中的情态通过弦体张力变化达到极点时,往往采用张回弛转的手指动作和逐级下滑的方式,使整个起伏跌宕的乐句呈现出有姿有态的圆满。

在其他的地域性音乐中，琵琶的演奏技法同样带有特定的风格表现功能。如广东音乐中的琵琶，客家汉乐中的琵琶，四川清音中的琵琶，北京曲艺中的琵琶，福建南音中的琵琶、陕北说书中的琵琶等等。在这些乐种中，琵琶的演奏技法和形式都与独奏有所不同，总体上对琵琶音

乐风格的丰富性起着重要的、不可替代的作用。它们是琵琶地域性风格技法的本源。

另外，在所有地域性的民间音乐和戏曲中，琵琶演奏所采用的特殊表现性技法，与同类风格的独奏作品始终有着无法剥离的关系，它们在表现性语言的家族中，作为最亲切、最撼人的乡土性词汇，独立地闪烁着风格的异彩。

第三章　内容形式与风格

总览琵琶艺术的发展史，从琵琶与中国历代百姓文娱方式的关系，从琵琶与中国社会历代文化人审美认同的关系，从琵琶与中国历代上层社会文化生活的关系，从琵琶与历代其他外来文化的关系等，可以看出琵琶艺术在不同的程度、不同的层面上，以不同方式融入了秦汉以来的中国历代社会文化生活。

近现代社会结构和文化结构发生了前所未有的嬗变，这种嬗变的影响也不同程度地反应到音乐中来。文化生活的定向需要所产生的音乐作品，经过时间的过滤，被抽象为不同的模式，并且在形式与内容方面分化出不同的风格。

从音乐风格特征来分类，由于作品的内容、曲式结构和篇幅方面的不同，中国琵琶作品在总体风格上存在着非常显著的差异。

事实上，由于近现代以来琵琶音乐创作的繁荣，在内容、形式、技法、题材、表现方式等方面都获得了前所未有的拓展，因而传统的分类方法已经远远不能将其包容。统称的文套、武套、大套或者小套，是采用标题内容、音响强度和主要技法为参照的分类，是对刘天华先生以前的琵琶作品笼统而简略的概括。对文与文、武与武、大与大、小与小之间的风格差异，对此后诸多风格迥异的琵琶作品则无法归纳。因此，在多维的分类方法中，必然的要涉及到总体风格的分类。

一带有宫廷乐舞风格的作品

这类作品的曲式结构严谨而完整，旋律典雅精致，宽展风流，表现性技巧的运用大气大度，从容优雅。器乐化水平之高，令人心悦诚服。

比如《月儿高》,在现存的琵琶传统曲目中,这是一首经典性的作品。它具有洪旷的超越时空的意韵,结构复杂而严整,旋律舒缓而有气度。虽然我们尚无法确定作者,但是它在整体结构上没有即兴式的、零星随意的删减。因此,完全可以想象,这是精心构思的结晶,是与宫廷歌舞生活相关的文化音乐人的编创。当代作品中的《新翻羽调绿腰》,在一定程度上也带有宫廷乐舞的遗风,但是就作品的总体美感而论,《月儿高》音乐通篇弥漫着气象万千的华美、舒卷有致的古典美，都是无与伦比的。

二、与民俗生活相关的作品

这类作品与百姓的日常生活相关，通常以精巧灵活的结构，具象地描述常见的生活场景。这类作品具有生动性、形象性、随意性、标题性等特点,在主旋律或者骨干音的基础上,演奏者可以即兴发挥,表现性技巧的运用相当丰富，带有很强的意趣性。

比如《龙船》、《三六》、《小银枪》、《梳妆》、《寒鹊争梅》、《行街》、《狮子滚绣球》、《鱼儿戏水》等等。这些作品融合了众人的即兴创作,在相当长的时间内形成了相对固定的模式，作品呈现的自然之情，自然之趣,自然之意,如同表现民俗民情的年画,流露着生动的乡土情结,总体风格上表现出普通百姓的乐生精神，是民间音乐文化的器乐化。

三、寄托文人心态的作品

文人是中国社会中一个相当特殊的阶层,这个阶层对中国文化的、心理的、精神的整体结构有着根本性的影响。历史上的中国文人有不同的类型,真正的文化文人的人品、学问、才华,在中国文化传统的形成和发展中的作用是相当重要的。所谓文化文人,是指那些在综合的文化濡染过程中，生成了某种特殊精神与高贵人格的文化人。

在音乐审美活动中，文人的参与和介入，在乐韵与意韵方面都出现了带有特别品位与特别追求的作品，以及带有文人气质的儒雅内敛的表

现性风格。

这类作品在一定程度上表现了文化文人藉音寓意的心态，求清高，求脱俗，求知音，求出世的精神独白。在表现性技巧的运用方面，要求演奏中的动态具有分寸感，重清雅，重飘逸，重淡远，重品位，重意境，重自我感受和自我鉴赏。

比如《虚籁》、《青莲乐府》、《平沙落雁》、《飞花点翠》、《寒鸦戏水》、《出水莲》等等。在如此雅致的标题下，演奏者的思绪却是无极无际、无羁无忌的。值得提出的是，自 20 世纪后半叶起，由于社会的、历史的、生活方式变化的缘由，这类韵在声外、意在音外的琵琶作品再也没有出现，或许意味着中国传统文化所特有的文人情结，在当代器乐艺术中已经失去了蛰伏的水土？

四·表现宏大场景和题材的作品

这类作品通常采用叙事的方式，以琵琶特有的表现性技巧，在篇幅、音响、动态、结构等方面都展示出史诗般的美学风格。由于作品所表现的内容在中国历史上的有着特殊的影响，其流传的方式众多，往往会成为多种艺术形式的选择的题材。在这种特别厚重的社会、历史、文化背景下，作品的审美观念与取舍都带有浓重的社会性和倾向性。在这种条件下，演奏活动中的个人创造就被相对地锁定在一个定向、定势、定情、定性的空间，表现性技巧的功能发挥空间，也相对的多情理之中，而少意料之外。走出这个框架模式，往往需要相当强的非音乐因素的作用。典型的作品有《霸王卸甲》、《十面埋伏》、《海青拿天鹅》、《将军令》、《小刀会》、《花木兰》、《草原小姐妹》、《祝福》、《梁祝》、《狼牙山五壮士》等等。

五·人与自然对话的作品

这类作品在中国琵琶音乐中占有较大的比例。体裁、结构、形式等多姿多彩，其旋律优美清畅，音韵曼妙生动。在演奏技巧方面技术功能与表现功能和谐相融，声韵互补，赏心悦耳。通过具体的演奏技法所凸

现的音乐形像，有着耐人寻味的美学意境和声清韵朗的美学品格。比如《春江花月夜》、《春雨》、《天山之春》、《阳春白雪》、《大浪淘沙》、《彩云追月》、《蜀道行》等等。音乐如同人与万物生灵之间某种神圣的契约,在音乐中可以感觉到自然中的人,可以感觉到人心中的自然,可以听到两者平等而亲密的耳语。

六、刻画古代女性心境的作品

与其他艺术形式相比，琵琶音乐中的女性形象总是清寂的、凄美的。或者以独白的形式，或者以叙事的形式，或者以客观描述的形式，左手技术语言的诉说功能和吟唱功能被发挥到了极致。腔韵或者柔婉、清丽，或者纯情、幽怨，或者秀媚中洒脱出英气。内容与形式的差异，表现了不同身份的古典女性特有的内心世界。比如《塞上曲》、《陈隋》、《汉宫秋月》、《诉》、《昭君出塞》等等,作品充满着深刻的人性魅力,充满着奇异的人性光艳。

七、写实风格的作品

琵琶音乐文献中还有相当大的一部分作品，它们在音乐内容、曲式结构、整体风格、表现性技巧的运用等方面有着既定的构想，具像而实在。这类作品与生活方式比较贴近，往往会直接采用广为传唱的歌曲或者戏曲编写，因而能够很快融入普通的音乐文化活动中。就音乐的结构和形式而言，器乐艺术的特征相对淡化，求写实，求写真，采用的是相对具体而具象的方式。同时，由于原有旋律在风格与内容方面的定势效应，对表现性技巧受到一定的制约，演奏者在音乐活动中的创造空间也会相对狭小。比如《浏阳河》、《唱支山歌给党听》、《绣金匾》等等。

八、写人与理、人与情的作品

这类作品在器乐化表现方式的运用方面独具一格。其标题通常只是一种乐意的指向，演奏者具有比较弹性而自由的发挥余地。作品的结构、形式等都与琵琶特有的表现性技巧融合得巧妙而地道，演奏中可以充分地展示出个性的方方面面。

写人如《老童》，音乐提供了宣泄热情、冲动、感慨、稚趣的空间，以极强的形式感为表现性技巧的主体，在沧桑中摇动童心，坐拥落日的辉煌。

写理如《改进操》，音乐中有思索、期待、感怀、激情，有岁月如歌，作品以简单清畅的技法和宽放的音韵，春秋万里，舒卷自若。

写情如《柳丝》，腔萦韵绕的旋律流曳着乡音乡情，人心人情，或相约相聚，或相散相离，音情牵心，聚散关情。

九·表现人与生活的写实风格

这类作品的数量在琵琶文献中占有相当的比重。它们涉及的题材相当广泛，与生活的情境紧密相关。作品通常具有篇幅适中、结构简明、旋律流畅悦耳，标题直接表现曲意等特征。由于它们在音乐内容和表现性技巧方面没有共同的、群体性的特征，往往与时间、与地域都有一定程度的关系。即写情，又写景，即写人，又写自然，很难将其简单地归属于此类风格。比如《歌舞引》、《彝族舞曲》、《火把节之夜》、《江南三月》、《赶花会》、《欢乐的日子》、《远方的客人请你留下来》、《游击队歌》、《龟兹舞曲》、《川江号子》等等。

十·异域风情、风格

由国外的器乐曲、歌曲、民间音乐编写而成。这类作品大都具有流畅优美的旋律框架，但是在调式调性、旋法和声方面与中国音乐的总体风格有着根本的不同。表现性技巧的运用声多于韵，音多于腔，音质音色方面统一多于变化。曲式结构功能性比较强，强调和谐的进行，强调声部之间的平衡，强调突出与传统技术形式的反差。其中部分直接源于民族民间音乐素材的作品，有着独特而精彩的音过程，但是它们在音乐中的表现方式与中国音乐，特别与汉族音乐是不同的。50年代以来出现了许多比较成功的改编作品，比如《流浪者之歌》、《月光变奏曲》、《达姆达姆》、《野蜂飞舞》、《划船曲》、《牧场之家》、《故乡的太阳》、《查尔达斯》、《樱花》等等。

其他类别还有与宗教题材相关的如：《普庵咒》《谨奉礼》等等。

第四章　传派与风格

根据典籍、资料和已有的研究结果，中国琵琶由早期（清代初叶）的南北两大流派逐渐衍生出各种不同的派别。其特征是以师承关系为脉，以对传统曲目不同的演绎为主，以地域性和相近的人文背景为条件，在 18 世纪至 20世纪的约三百年的时间里，匆匆地圆满了一个兴衰。评鉴这个过程或许为时尚早，许多历史的、社会的、文化的缘由，以一种远远大于琵琶传派艺术发展作用力，对它的生存环境的影响比我们想象的复杂得多，沉重得多，兴衰的内在因由比我们想象的深刻得多。

中国琵琶派别，在严格的意义上体现为地域性的师徒传承关系。这是因为，一方面它始终没有建立起完整的独立的艺术和技术理论体系，另一方面，它没有独立的能够展示其美学主张的作品（崇明派与瀛洲古调例外）。在生存和发展状态方面，这是它与概念中的其他艺术学派的重要区别之一。

琵琶的师承传派，展示了中国器乐发展史中的一种典型现象。从某种意义而言，在纵向传承的体系中，其成熟期并没有获得相关的、理性的支撑。它的美学品格被相近或者相似的评鉴标准和评鉴方式所左右，即便在成熟的鼎盛时期，也主要表现为数量和范围增扩。其内部极为重要的生命自我调节的机制始终没有启动。因而，它的流动和派生空间失却了自然的和必要的条件。更深层的原因还有，任何艺术上的“离经叛道”必然引起师承关系的改变，这就使维系它生存的环境情多理少。由于远离中国哲学文化所具有的扬弃精神，体系外的其他条件如果发生变化，它就无法避免地出现生存的危机。这是一种殇，一种表现在中国器乐文化中的殇，一种需要理性反思，需要勇气评价，需要情感认同的殇。

在大的文化生态系中，变是艺术风格生成与发展的相对恒定的因素。传派生命的活力在于它是否具有合理有序的内部机制。源本与流向的作用

同样是决定性的。任何一种单一的、封闭式的传承，会因为失却新流的汇入而干涸。在重新寻求人与自然关系的和谐时，传派与文化生态的关系也将被重新认识。风格作为一种构成，一种与艺术的终极命运密切相关的构成，只有在活性生存的空间才可能真正获得可持续发展。

但是，无论从什么样的视角切入，我们都会认识到，传派的产生在中国琵琶艺术发展史中的深远意义。成熟期的琵琶传派艺术是中国音乐中的一抹亮色。它代表着近三百年以来琵琶艺术在演奏、传承等方面的综合成就。正因为如此，传派的研究就不仅仅是一般意义上的风格问题。对传派的重新认识，重新定义，重新评鉴，还应当包括对这种人文实践模式的多层面、多维度的理性思考和文化思考。

在下列有据可考的中国琵琶艺术重要的师承传派中，其典型风格在美学认同方面的差异也通过表现性技巧得到展示。

一 北 方 传 派

始于清代乾隆、嘉庆年间直隶中国琵琶大家王君锡先生。由于社会的、历史的、文化的复杂原因，该传派对中国近代琵琶整体发展的影响要小于南方传派。表明其艺术风格的代表性传谱有《玉鹤轩琵琶谱》。代表性人物王露、李华萱以及白凤岩等。

二 · 南方传派

始于清代浙江中国琵琶大家陈牧夫先生。华秋苹先生的琵琶谱多为其传谱。该传派对近现代中国琵琶传派音乐的影响是巨大而深远的。其艺术风格可以从以下与其有师承脉连关系的所有南方地区传派中感知和理悟。

三 · 无锡传派

始于清代江苏无锡中国琵琶大家华秋苹（1784 – 1859）先生。该传派对中国近现代江浙地区琵琶艺术的成熟及风格多样性都产生了重大影响。由于种种原因，其艺术传派在近代华彦钧先生、杨荫浏先生之后没有留下群体传人，但是从他的人文背景与师承关系来看，成熟期艺术的总体风格可以概括为古朴清雅，刚柔并举，南北相兼，情理相济。代表性传谱

有《南北派密本琵琶谱真传》。

四 · 平湖传派

始于清代浙江平湖李廷森的第五代传人中国琵琶大家李芳园（约1850－1901年)先生。成熟期艺术的总体风格潇洒俊逸,讲求‘字密音繁,丰满华丽”,讲求形式美,讲求意境,讲求弦上动作与弦外动作的表现性功能。代表性作品有《南北派十三大套琵琶新谱》。代表性传人有朱英、杨少彝、樊伯炎、陈恭则等。

五 · 浦东传派

始于清代浦东南汇中国琵琶大家鞠士林（1796－1819）先生。成熟期艺术的总体风格讲求音色美,讲求变化,讲求特殊技法的运用,讲求大起大伏于不动声色之中。代表性传谱有《鞠士林琵琶谱》、《陈子敬琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》。代表性传人有林石城、潘亚伯等。

六 · 崇明传派

始于清代崇明中国琵琶大家王东阳、罗明章、蒋泰、黄秀亭先生。为近代琵琶艺术中有独立作品的传派。成熟期艺术的总体风格细腻、纤巧、精致。腔韵润音讲求意趣性,讲求音清韵畅,讲求在相对小的空间,表现相对大的乐意。代表性传谱是《瀛洲古调》。代表性传人有沈肇州、樊紫云、刘天华、樊伯炎、陈恭则等。

七 · 上海传派

始于清末民初上海皖籍中国琵琶大家汪昱庭（1872－1951）先生。对现代江浙地区以及中国近现代琵琶艺术的影响范围相当广泛，相当深远。成熟期艺术的总体风格洗练、大气，求真朴而轻雕琢，求整体的气势而轻细节的玩味。代表性传谱有《阳春白雪》、《塞上曲》、《霸王卸甲》、《将军令》、《十面埋伏》、《月儿高》、《浔阳琵琶》等等。代表性传人有卫仲乐、李廷松等。

近现代院校式的音乐教育体系的出现，对上述的以师承关系为主体而形成的中国琵琶传派艺术的生存与发展都产生了根本性的、决定性的影

响。物竞天择，大浪淘沙，强者自强，这是一种历史的必然和自然。

就此而言，我们无法对传派的生存状态做简单定义，无法对传派的发展流向做硬性的规定。人力开凿的运河，怎能托载得起精神探求和文化思想的宽旷博大？怎能托载得起美的情怀，美的深沉？分合交替，有根乃生。感性与理性、激情与思考的长期碰撞和交融，才能够催生出具有更强适应性的文化生命形式。

第五章　现代作品的风格（20 世纪 80 年代起）

20世纪是整个琵琶发展史中极为灿烂的时期，它对于中国琵琶艺术未来的影响极其深远。自 80 年代开始，琵琶作品在形式与内容方面都出现了新的动态，它们在总体风格特征方面与此前的作品具有明显的区别。比如，曲式结构的变化，旋律的美与新奇，调式调性的多变，表现空间的扩容，新的技术语汇，对音色功能的运用，演奏形式的探索等等，作品或强调整体印象，或强调技术技法的独立表现功能，或强调广义的美感，或强调更多意义上的审美接受，或强调有指向而无具体主题的遐想，或强调表现个人个性等等。

现代作品是一个相当不确切的定义，它的分类同时包括了时间、作品风格、表现形式、技术构成等相关的概念。

一 · 源自传统的新风格

这类作品在表现内容方面，最大限度地保持着与中国传统文化的源流关系，带有深刻的中国传统文化印记，不同程度地保留着传统音乐的模式和特征。它们直接承袭了中国音乐传统的旋律美的特性，在调式、结构与形式方面具有新颖的特质，因而在相当多的层面上获得了普遍的审美认同。比如《春雨》、《诉》、《火把节之夜》、《渭水情》、《天鹅》、《新翻羽调绿腰》、《乌江恨》、《龙凤图腾》、《祝福》、《花木兰》、《琵琶行》等等。

二 · 以技法形式为主体的表现风格

这类作品在音乐的总体风格方面与传统文化的关系发生了相当大的

变化。特别是在动态形式方面，音响结构方面，表现性技巧的运用方面，都出现了前所未有的色彩。这类作品的技法形式，在音乐中的表现功能是相当显著的，它们在音乐中的重要性已经是相对独立的，有些音乐甚至是为某种技术形式而编写的。因此，形式是其风格的主要载体。比如《老童》、《春蚕》、《一指禅》等等。

三、以标题或者内容的抽象性为特征的表现风格

这类作品的标题带有中国文化、哲学的意味性，相对传统概念中的标题音乐而言，比较抽象。在表现性技巧的运用方面，在音乐的整体美感方面，在琵琶作为器乐艺术的特性发挥方面，尚有较多的空白。在器乐语言的运用方面,它们带有相当大的探索性。比如《天祭》、《春秋》、《点》、《泼墨仙人》等等。

还有部分新作品的结构严谨，构思完整，音乐语言的运用新颖而地道，器乐化程度比较高，音响的总体印象新而奇，与传统的表现风格有明显的距离，但是，它们与传统文化有着深层的渊源关系，为演奏者提供了相当大、相当自由的创作空间，具有情态、音态、语态、意态等诸多音响方面的可塑可变性。比如杨青的《琵琶与乐队》、朱践耳的《玉》、罗咏辉的《千章扫》等等。

但是，后两类作品中也有另一种情况，重形式，轻内涵，重音响，轻乐韵，重新异，轻回味。在形式和内容方面都力求从传统中剥离，将乐器简单地等同于响器，乐思与技法都带有游离的特性。从某种意义上看，这些作品的产生恰如两个坐标之间的一次停顿。当我们有能力以平和的心境进行客观分析、判断、反思时，才能够作出理性的、方向性的选择。

传统与现代的作品不仅是时间方面的概念，它还应当包括多重性、多维度的内涵。传统音乐是一脉在本土文化的巨川上自由流淌的碧水，有容乃大，有容乃生。而现代的创作是发展母语文化的一种极为重要的方式，一种过程，一种作用力。经过实践的检验和时间的认同，有价值的作品必定会融入中国音乐生生不息的长河，千载流芳。

第四篇　表现性技巧的设计与选择

琴弹到极处，无有它奇，惟有分寸感也！

分寸感是器乐演奏者内心音乐感悟和表现形式的综合状态。音的分寸，乐的分寸，都要求演奏者弦上、弦外动态的高度和谐，高度完美，高度自然。内心音乐感觉的外化，催生了演奏者在器乐化过程中对人体动态变化的感觉。但是,在演奏者与作品展开对话的初始阶段,这种动态表现感觉，只是演奏者在自然的层面上，即兴地释放了音乐进行中原始冲动所产生的情感体验，个人的感觉强度远远超出实际演奏的听觉印象。或者说，演奏者在诠释音乐的过程中所传递出的音乐信息，与本人的内心感悟尚存在着距离，存在着准确性、深度和分寸感方面的差异。这种距离与差异，只有在专业化知觉的音乐觉层面上，即器乐化过程完全实现之后，才会消失。

原生状态下的音乐冲动是一种极为美妙的心理体验，是器乐演奏作为表现性艺术的第一动力。以什么样的方式把这种动力转化为高层次艺术创造的能量，并且以器乐化的形式和技巧驾驭它们，是中国琵琶演奏艺术与演奏技术的关系中最重要的和最本质的情结。

表现性的技巧不是毫无章法的随心所欲，而是以器乐艺术特有的音响方式，为心灵、情感和精神，创造美的意象时空。在这个时空中，审美过程的方方面面,在相同的高度产生的共振和鸣,必须有表现性技巧的参与。

表现性技巧作为一种形式和手段,只是器乐化表现语汇的积累和储备。如何对其进行设计与选择，能够客观地显示出演奏者的专业化知觉水平，显示出其对美的理解和感悟,显示其对美在文化层位和精神层位上的意识。

表现性技巧意味着对专业技术技巧的驾驭能力，意味着演奏者在音乐创造空间所展示出的有分寸的自由自在，或简或繁，或大或小，或张或弛，或动或静，在任何作品中，表现性技巧都会以独特的方式和独特的功能留下器乐艺术的美的印记。

表现性技巧的设计与选择讲求外师造化，内缘心法，讲求在已有的

技术结构中，合理的运用动作资源进行优化配置，建立一种与器乐艺术的表现规律相符的契约关系。

设计与选择的目的是为了更准确、更贴切、更凝练、更生动地接近音乐。经过理性的过滤和淬火，音响中所演绎的乐韵会更加醇厚，更加耐人寻味。

设计与选择是两个相互作用、相互关联、相互制约的过程，前者主要与个人的文化才情，个人的音乐感悟力，专业化知觉的综合水平，以及表现性技巧的积累相关。后者主要与个人的文化判断，个人对音乐风格的理解力、艺术鉴赏能力以及分寸感的把握能力相关。

演奏家对作品的诠释结果，最主要的取决于内心与音乐交流的信息是否被完美地传递出来，取决于器乐化演绎过程中积聚的音乐能是否被充分地释放出来。

在琵琶演奏艺术中，表现性技巧的设计与选择与下列的几个具体方面的关系最为直接，最为重要。

第一节　表现性技巧与内心听觉的关系

内心听觉是音乐家特殊的、重要的心理活动方式。是演奏家进行表现性技巧设计的原动力。

对演奏家而言，它首先是一种只能自我聆听的、独特的、无声的、立体的、具有无限可能的内心歌唱。内心歌唱没有音域极限，没有声部复杂化极限，没有音质音色想象的极限，没有人声或者器乐表现丰富性的极限，没有音乐时空意象的极限。

内心听觉是一种潜台词式的独白，一种心境的自我审视和自我理解，一种游离于现实之外的真实，一种不能与人共享的存在。

内心听觉是一种激情的音响想象,一种思维着的精神畅游,一种与灵魂对话的形式，一种无极无际的理性思索，一种永远无法企及的真境和美境。

内心听觉对于表现性技巧的设计和选择意义重大，在演奏家的二度创造过程中有着极其重要的作用。它是帮助演奏者走近音乐、走近美的一

条路径。没有内心听觉的依托，演奏只能盲从模仿、人云亦云，只能用自己的演奏诉说他人的感觉。没有内心听觉的梳理，表现性技巧只能在随意的状态中粗糙地流于表层形式。没有内心听觉的引导，所有的原生感觉、顿悟，所有的原始冲动、激情，都会稍纵即逝。

内心听觉使演奏家学会倾听,学会倾诉。经过合理设计与选择的器乐化表现性技巧,就是在这方心灵的基石上构建的。经典琵琶演奏艺术的重要标志之一,就是音乐风格与技术设计在同等的高度上相约,相融,相知,相解。

第二节　弦上动作设计与基本技术规律的关系

在演奏进行中，随着演奏者音乐心理的发展，基本技术的外显形态会自然地发生相应变化。动作与动作之间的作用关系会逐渐由技术性向音乐性转化,演奏技术由一般的声响形态逐渐转变为音乐的形态,技术能逐渐生成音乐能。

作为一种实践性的、表现性的艺术，中国琵琶演奏遵循着这样的技术规则,即自然性,协调性,功能性,可塑性。这些相对具有普适性的技术规则制约着弦上动作的设计。运用这种规则的基本依据是能否恰如其分地诠释音乐。

而表现性技巧的设计必须在技术规则与风格特性之间找到最佳的交汇点。那么,为音乐设计形式载体,并通过这个载体展示出中国琵琶独特的器乐化形式特征与音响的美学意韵,实质上等于为琵琶这件具体的乐器进行技法重构，等于为一件乐器实施音响配器。

表现性技巧是以动作的音乐意义为设计目标的。在这样的前提下,动作之间的关系同时受到技术方式与音乐功能的制约。随着演奏者专业化知觉水平的提高,这种关系会逐渐发展成为一种严谨的、开放的、具有动态美感的技术体系。在这个体系中,任何一个动作的变化都会引起相关动作的高度自动化的有序反应。作为一个具有器乐艺术语言特征的技术体系，这种有序性，在演奏中能够为特定的艺术表现而理想的运作。

弦上动作设计取决于演奏者对本专业基本技术规律的把握。比如,技术结构的合理性,技术储备的丰富性,技术应用能力与水平,技术组合的生成能力与水平等等。

在作品提供的原有技法结构基础上,弦上动作的设计通常包括以下几方面:

一、左手动作

左手动作系统的音位设计,弦外动态设计,指序设计,润音方式设计,行腔归韵设计等等。它们与技术动作的交接准确性、简洁性、协调性相关,与旋律线条的歌唱性和完整性、动态的自然以及音乐的句读的生动性相关。左手直接反应出演奏者的音乐直觉和知觉。

二、右手动作

右手动作系统的动态功能部位设计,动作方向、径迹、幅度设计,弦上动作的速度设计,触弦位置、角度设计,指甲锋面变化设计等等,与技术连接和技术转换相关,与臂重在动作中的释放方式相关,与同类动作的音响差异相关,与音乐的句读、旋律线条的歌唱性和完整性、各种音响的可变幅度相关。

例如:

《诉》最后十小节在低音演奏的旋律,谱面所有的左手指法标记只是音乐风格和乐韵的指向。经过演奏者的个人设计,可以使腔韵润音产生不同的音态、意态和内在律动,包括指序、弦序的差异。成功的设计必然会注意到对腔韵技法的合理运用,对第三和第四弦音质音色性能的理解,对右手声部关系的把握等等。

《天鹅》第 66 至 77 小节,谱面上的弹在琵琶指法符号中只有一种标记。但是在演奏中,经过合理的技术设计,所采用的动作可以是多种弹的形式并用。但是怎样在一定的速度条件下,将这些不同的弹合理地组成一个具有特定表现功能的整体,就需要具备足够的技术储备以及理想的技术连接转换技巧。设计的成功最终取决于对音乐风格的理解和旋律动态的理解,取决于对基本技术规律的理解。

此外，谱面标记相同的技法，如：左手系统的腔韵润音动作，右手系统的音线类动作等等，在有多种可能性的条件下，设计与选择必须以音乐所需要的音响为参照，以动作的音响性能为参照。以音乐风格的淮确和技术方式的合理性为参照。

第三节　弦外动作设计与作品风格的关系

弦外动作的动态形式是演奏者个人艺术风格的重要组成部分，它能够在非常普遍的意义上，对音乐作品的总体风格产生影响。比如：动作幅度影响音乐线条的舒展和气韵的生动，动作速度影响音乐语言的个性，动作方向影响音乐进行的趋势与流畅性等等。

弦外动作的设计对音响的影响是通过演奏动作之间的作用关系体现的。但是，在舞台艺术中，弦外动作的影响还会通过视觉直观对音乐风格产生影响。这种影响主要反映在演奏者对音乐总体风格的理悟与表现方面，或者强化，或者削弱，或者干扰，或者错位，或者水乳交融，相得益彰。

作品的风格是弦外动作设计的前提条件，合理的设计对于音乐内涵的表现，对于技术水平的发挥都有积极作用。任何不恰当的夸张，游离在音乐之外的形式，局部的过分雕饰，都会造成对整体的支离，都会由于失却自然的生动和自然的和谐而最终失却广义的美感。

第四节　专业化知觉水平与设计和选择的关系

演奏者专业化知觉水平对表现性技巧的设计与选择，具有综合的、整体的影响。在一定的条件下，弦上与弦外动作的设计水平与专业化知觉水平是相互作用的。

自然状态的演奏冲动，具有情绪化的不稳定的特性，它会影响演奏者总体艺术水平的稳定性。更重要的是，这种游移性的兴奋因素无法在应有的层面上反作用于常态的演奏，无法对个人艺术品格和艺术风格产生锤炼、磨砺的作用。

成熟的演奏家往往都有一种保持基本演奏艺术水平的本能，一种自己与乐器之间独有的默契和依存感,这是长期的艺术实践所生成的对美的直觉和认同。这种本能、默契、直觉和认同，是特殊的，与知觉相关的，与思索相关的。它与自然状态的音乐表现欲有着本质的不同,在表现性技巧的设计与选择中,它具有极其重要的作用。这种特殊的、知觉和思索参与的本能,对演奏家创造才情的激发是高效的、高能的。并且,由于其在音乐心理与动作心理活动中所表现出的循环效应,能够帮助演奏者在不断的取舍、扬弃中走向成熟和完美。每完成这样一次质的循环,都意味着演奏者专业化知觉水平的整体性提高。

琵琶演奏的专业化知觉包括了演奏者在运动觉的基础上所获得的不同层次的演奏体验。在实现作品器乐化的过程中,它们主要体现为表现性技巧的总体设计与选择的水平。

第五节　演奏家内心乐意的想象

在艺术创造的过程中,内心原始冲动被文学家幻化成文字,被舞蹈家幻化为形体语言,被画家幻化为色彩与线条,被音乐家幻化为心灵和双手的歌唱.

对于器乐演奏家来说，所有的内心感悟和内心体验，只能在其转换为琴的声韵时才有特殊的意义。这是一个重要的器乐化过程，这个过程是在长时间严格而合理的专业学习，长时间的艺术修炼，长时间的人格磨砺，以及更长时间的文化积淀才能完成的。

与内心听觉直接相关的是内心歌唱，内心动态想象。从某种意义上来说，演奏家的实践，正是展现已经成熟于自己内心的歌唱和乐意想象。比如，对自己演奏艺术的整体想象，对自己弦上动作的音响想象，对自己弦外动态的视觉想象，对自己演奏艺术的终极结果想象等等。

器乐演奏的无我之境，是一种音乐作品与人之间的和谐与平衡，是艺术与技术关系之间的和谐与平衡，是演奏者的运用器乐语言艺术的综合能力与整体水平的客观体现，是器乐演奏艺术最重要的美学评鉴指标之一。

音乐心理与技术心理的统合

第一篇 音乐心理与技术心理的统合过程分析

器乐演奏艺术的学习，从本质上来说是一种文化的学习，一种方法和规律的学习，一种艺术表现形式的学习，一种以双手为媒介的心灵语言的学习。对于中国琵琶这件具体的乐器来说，由于动作形式的多样性，使演奏技术训练的难度相对复杂，相对艰深。

器乐演奏是一种特殊的运动形式。在这种形式的运动中，音乐心理和动作心理始终是相互作用的。因此，动作过程必然同时也是一种心理过程，是上述两种心理共同作用的反应和结果。

两种心理的统合对于演奏技术的获得具有决定性的作用，对于技术结构的合理构建和稳定至关重要。它们是动作与动作之间，本专业与其他专业之间，本学科与其他学科之间进行交流和对话的必要的、重要的、基本的条件。

在动作法的原则基础上，经过系统的合理的训练，才能够使演奏者的双手掌握本专业的技术语言和词汇，并进一步掌握运用这些语言的规则，最终用它们写作自己的文章。作为器乐演奏艺术的形式载体，这些专业化的语言词汇的掌握和运用具有相当的技术难度。

演奏动作的训练，是一种复杂的运动感觉信息的加工过程。任何进入实质性训练（琴上训练）的动作，都是一次动作感觉信息加工过程（周期）的开始。并且，这个过程的每个阶段会分别显示出不同的特征，它们对于演奏者合理技术结构的建立和心理能力的发展，能够产生一种极其重要而久远的影响。

器乐演奏技术的复杂性和训练强度与动作形式的多样性相关，琵琶演奏动作的技术性、技巧性和艺术性，都对训练法提出了具体的要求。

演奏动作的训练不是单一的、孤立的技能训练，而是一种与个人思索的参与程度密切相关的方式方法的学习，是一种高水平的心智活动。专业化训练过程中所获得的不仅仅是技术能力，更重要的是获得与直觉和顿

悟相关的心慧智理的能量。这种能量对演奏者的美学评鉴能力，器乐语言表达能力，心理人格的健康发展和专业整体与综合优势的生成，意义更为久远，更为深长。

第一章　动作感觉信息的加工过程

从训练学的角度看来，演奏中动作的动态体验是一种特殊的感觉信号。演奏动作包容着多种感觉信息，动作的训练实际上就是这种感觉的信息加工过程。但是，对每个环节训练感觉的体验强度是因人而异的。正因为在专业技术训练中有相应的心理活动参与，动作的进度、难度、深度、复杂程度等，对演奏者不是孤立的、单一的技术感觉。它是与个人的心智活动水平和能力密切相关的方法和规律的学习，这种方式的学习，会不断地在动作与音乐心理之间产生能量转换，就整个训练过程来看，在转换过程中所生成的具有新质的能量，是一种对器乐演奏极为重要的高度特殊化的能量。

接受大脑指令后，动作进行中所获得的整体感觉会经过感受器，由感觉传导的通路传入大脑，大脑会随之对这种感觉进行初次的分类编码，这时，感觉信息的加工有两种结果：

1·如果动作感觉的分类编码准确，信息就会以一种感觉信号的状态直接进入短时记忆，并由此进入良性循环，开始正常的动作训练。

2·如果动作感觉的分类编码不准确，就不会进入短时记忆，而是在前训练阶段反复徘徊。经过相当长的时间，才能完成初次分类编码进入常态训练。但是，前训练阶段紊乱的动作感觉，往往会作为干扰的信号，对以后的动作产生不同程度的负面影响。

进入正常训练的动作 经过反复重复,各种动作感觉,比如触觉、听觉、位置、距离、角度、幅度、经过弦速度、自然臂重等等，在相对高一级的感觉层次上得到综合，形成整体的运动觉。这时，完成动作的各种必要条件能保持合理的定型关系，从而进入长时记忆，并逐步形成较为稳定

的心理活动方式,准确地在使用中完成提取。这样一个动作感觉的信息加工过程可以概括如下图所例。

图例四：动作感觉的信息加工过程（图见 p390）

关于图例的具体说明

一·A 阶段

接受大脑指令开始的动作，不是一个简单的开始，客观上存在着心理活动的参与。正确的动作开始应具备以下前提条件：

1·明确完成动作的必要条件及其正确的技术方式。

2·明确的具体的训练目标。

3·明确的音响想象和分辨。

由于这些要求带有重复性、稳定性的特性，随着技术训练的深化会越来越简明,并产生自动化的反应。作为 B 阶段的感觉基础,必须注意这些条件的同时性对训练的影响。

二·B 阶段

带有多种信息的动作在进行过程中必然会产生一系列相应的动作体验,特别是触觉体验。这是一个动作训练的泛化阶段，A 阶段的任何一个动作条件的变化或者缺少,任何一个技术方式的改变,都会对触觉发生影响。在这个阶段,重要的是从整体把握动作感觉。比如,动作感受是否与听觉感受相符,动作感觉是否可以分辨等等。这种整体的感觉会在瞬间反馈给大脑，这种感受的能力对器乐演奏专业的训练具有积极的作用。

三·C阶段

动作进入 C 阶段的重要标志是对动作进行初次的归属分类。如果动作前的要求与触觉和听觉所产生的综合感觉相应一致,这种有序的感觉会形成有效的记忆,并促使动作训练直接进入下个阶段。如果动作感觉信号出现混乱,不稳定,无整体感觉,或者动作体验与听觉检测不一致,这种无序的感觉不会形成有效的记忆,在没有归属分类的情况下,动作的训练会进入或者滞留在 X 阶段。

C阶段在训练中的重要性还表现在它能够导致两种截然不同的结果。虽然动作进入 D 或者 X 最终都可以建立起动力定型，进入长时记忆，但是，两者用于动作训练周期的长度是有极大差异的。更重要的是，进入 X 的动作，由于分类编码过程的有序性出现偏差，动作感觉信号紊乱，正常的训练时间都用于“找方法”“找感觉”,对演奏者长时的心理反应就越复杂，越持久，显性和隐性干扰就越多，负面影响越大。

四 · D 阶段

是正常的训练目标所设定的结果。由于动作训练的各项指标正确，动作信号中的各种感觉相互支撑、稳定并易于重复，会很快进入 E阶段的训练。其最主要的优势在于记忆中的感觉信号的单一性，易于与其他动作形成作用关系，易于获得相关动作的结构化支撑，易于分辨和提取，并且为进一步形成良性的心理活动方式奠定了基础。

应当注意的是,动作处于短时记忆状态时,感觉信号尚未稳定。因此，在这个阶段中,各种感觉信号的及时强化和自然音响的重复记忆非常重要。

五 · X 阶段

这个阶段在动作训练中的负面影响相当明显。通常表现为某动作的训练周期异样偏长，没有稳定的有效的感觉信号，对自然音响的记忆紊乱，提取发生困难。常见的原因有：

1 · A 阶段的问题，比如某一个完成动作的必要条件缺失或者谬误，比如所采用的技术方式不合理。

2 · 其他相关的训练规则运用问题，比如不合理的运动量，不合理的训练进度等等。

3 · 隐性干扰问题，比如非技术因素的干扰。

4 · 记忆方式问题，比如对主要的动作感觉信号（弦上感觉）没有形成有效的记忆。

六 · E 阶段

在动作的初级训练中所获得的有效记忆，会在 E 阶段的训练中被再

次分类编码。这种感觉信号的再分化，是动作进入二级训练的标志。演奏者必须在此完成对所有动作规则及相应感觉反馈的具体确认，包括差异各种的比较，同时从概念上和动作感觉方面，进一步明确该动作在整个结构或系统中的位置，以及与其他动作的相互作用关系，从而为进入系统和进入结构中的位置做必要的准备。这个阶段开始产生综合的整体的感觉，动作趋于稳定，动作的感受能力比较强。

七 · F 阶段

由于综合记忆的支持作用，这个阶段的动作已经出现较稳定的动力定型，并为动作感觉的强化和深化，动作功能的复杂化，以及顺利进入长时记忆等提供了良好的条件。因个体的心理条件、心理能力对感觉信息的加工过程有着直接的影响作用，演奏者所选择的记忆方式是有差异的。因人而异地采用有效的记忆方式，对于动作训练和动作提取都具有良性的强化作用。在 F 阶段的动作训练要求注意以下方面：

1 · 合理地调整运动量，特别是元动作的训练的运动量。

2 · 感觉信号的强化是功能性的，是常态动作感觉的强化，而不是变化能力的强化。

3 · 这个阶段的训练内容与常规的基本训练内容有直接的关系。

F阶段的记忆有两种结果，即正确或者错误的信号都会进入长时记忆。后者是所有演奏者要全力避免的灾难性状态。

八 · G阶段

反复重复的动作感觉会形成稳定的信号，表现为演奏者对动作结果的预感和知觉，以及对信号提取的把握性和准确性。这种在动态中形成的稳定的心理活动方式，表明动作进入良好的长时记忆状态。

心理与动作的稳定，对自动化技术能力的生成有积极的促进作用。心理的平稳与自信是理性的状态，这与短时记忆的感性状态有本质区别。一般情况下，这个阶段的动作具有相当强的抗干扰性，随着动力定型的完成，动作会在系统与结构的功能作用下，获得多种相关信号的支撑而日益

巩固。而只有这种获得综合支撑的动作，才能最大限度地减缓人体的生理周期、运动规律的自然影响，恒久地保持肌体的生命力与活力，保持高水平的运动技巧状态。通常，动作感觉信息的加工过程越顺利，肌体动作能量转换水平越高，动作感觉信号衰减越缓慢，演奏艺术的巅峰状态会明显持久。

九·H 阶段

这个阶段的动作已经完成了动力定型。由于动力定型是凭借大脑两半球把各个单独的反应结合成系统的综合活动实现的，所以，只有高度的熟练，才能减轻大脑皮层的细胞神经能量的消耗，才能对一定的刺激对象形成完整的自动化反应系统。

在这种情况下开始的动作，主要是以感觉信息储备和分辨能力为基础的主动的自觉的方式选择，它表现为一种经过长期训练形成的本能的、高度自动化的、极有自信的演奏状态。这种状态的感觉体验，是一种综合了多种信息的信号，比如运动觉、听觉、比较、关系等等。当这个信号被再次重复和强化时，就会被演奏者清晰而准确地在感觉中辨认，并以自己熟悉的、有效的方式编码加工。这时，演奏动作的感觉信号，就不会由于训练的短时中断而遗忘或者受干扰。相反，它能对相关的动作产生功能辐射和正迁移。

由于演奏者的已有条件和经验的不同，因此，对于已经建立动力定型的动作提取，通常总是采用个人的方式进行的。比如，在动作综合感觉的基础上,有人采用触觉,有人采用听觉等,这是再次编码的结果。换言之，图中动作在C阶段各种感觉信息的分类编码是独立的,而E阶段则是各种可分解的感觉在较高层次上的综合,并且日渐简化、纯化。可以这样认为，C阶段是对动作结果的一种体验，而E阶段是对动作结果的一种要求。

综上所述，动作感觉信息的加工过程在训练学方面有着相当重要的实际的意义。单一动作的训练过程，同样对于整个动作系统技术结构的建立具有参照性和实践性。

第二章　技术训练的周期性反应

从演奏专业技术训练的总体来看，动作训练的整体是一个从简单开始、逐渐复杂、又重归简单的过程。实践表明，个体动作从最初的自然状态进入训练，经过一系列的感觉加工过程，再重新找到自然的感觉。对一个专业的认识，也是由一个粗略的总体印象开始，逐渐过渡到对细节的感悟，最终又会复得一个整体。所谓从看山是山，看水是水，到看山不是山，看水不是水，再到看山只是山，看水只是水，从另一个层面言及的正是这样一种由感性到理性的认识过程。它的反应周期可以概括为：

A ……　B ……　A1

简单……　……繁杂……　……简单 1

自然……　……不自然……　……自然 1

整体……　……局部……　……整体 1

每完成一次周期性的循环，同时也意味着新的循环开始，这种反应过程是周而复始、交接往复的。这种较为规律的周期性反应现象，基本上概括了演奏者的专业化知觉水平在各级训练中的表现形态及特征。

随着反应周期的不断循环，演奏者对琵琶演奏专业的认识水平也由低级向高级发展。这种在循环中上升的现象，表明了每个周期的起点都是在前一个周期的基础上开始的，每个新周期都包含着前一个周期所没有的内容。因此，A 与 A1 有着本质的不同，是演奏者对技术的内在关联、局部细节的更进一步的感知和理解，而不是局部认识的简单相加。这种不断深化的质与量的交替过程，表现出独特的螺旋式的上升。演奏者正是在这样的训练中，从本能的自然，步入理性的自然，从自然的协调，步入自由的协调，从即兴随情，步入有序随意的。

周期性反应在上述的三个阶段，表现出不同的技术与心理体验的差异。以音乐作品的学习为例，各阶段的周期性反应主要有以下特征：

· A 阶段

一首音乐作品的学习，在最初的演奏中，会出现与演奏者原有综合

条件、水平相关的原始冲动。这种与表现本能十分接近的激情，基本上属于原生态，内心的兴奋点往往偏高，对作品的总的风格倾向、情绪倾向等，有一定的粗略的整体印象，演奏中的自我感觉通常会比较好，能够获得相应层次的心理体验和情感体验。

但是，在这个阶段的演奏，直觉的投入相对多，无法推敲与演奏艺术的整体水平相关的问题,比如技术动作的合理,表现性技巧的恰当等等。这种状态下的二度创作，在很大的程度上是由运动觉和听觉的刺激所产生的兴奋,演奏感觉中所包含的文化风格信息与技术技巧信息十分淡弱、稀少。由于没有经过对技术形式和表现性技巧的设计和选择，音乐表现的总体水平不稳定，表现方式呈平面，即兴性强，受个人的情绪及技术条件的制约相对明显，演奏中常常会出现不合理的替代性动作，动态中的音乐心理和动作心理都没有进入理想的演奏状态，表现出一种不协调和不平衡。原生创作激情所产生的的撼动力，在无度无序的释放中被无效地削弱和稀释。

二 · B阶段

随着演奏中原始冲动的衰减，兴奋感也随之降解。两种心理不平衡所引出的一系列不协调感，逐渐对演奏造成相应的负面影响。在这种状态下，演奏者开始关注局部的细节问题，对动作设计与选择的合理性产生要求，注意力的投入逐渐局部化和具体化。并且，对于如何用器乐化的方式，用琵琶艺术特有的语言组织动作和组织音乐，产生感觉和顿悟。对音乐风格与技术形式之间的相互关系产生理性思索。

在这个阶段，演奏者的心理活动和心理变化相对复杂。一方面，由于调整替代性动作的需要，对技术投入的注意力暂居主导。 A阶段本能的原始冲动相对受到抑制，原有的对音乐的整体印象被肢解，演奏在音乐方面出现散涣、不完整、不自然的状态，总体上甚至表现出演奏水平的下降。这种带有“ 高原期 ”学习特征的产生，使演奏者自我感觉不佳，音乐心理和动作心理表现出另一种显示的不平衡。这个阶段的反应程度因人而异，通常会在训练整合时间的长短方面比较敏感。

三 · A1 阶段

进入这个阶段最主要的标志，首先是两种心理的平衡状态的出现。经过细节和局部的分解练习，动作与动作之间，技术与音乐之间的作用关系趋于合理，逐步呈现出有序性。演奏者对音乐的泛化的感觉开始向深层的知觉过渡，由于该作品的演奏逐渐获得了技术结构的优势支撑，所传递的个人音乐觉中的信息量增多，对音乐的诠释产生了一定的分寸感。技术与表现性技巧之间显示出前所未有的协调性,音乐的进行舒缓、流畅、自然。这是一种经过理性过滤的从容自若和收放自如，是器乐演奏者所特有的专业化知觉体验。这个阶段在演奏中所获得的音乐感觉，是深层的触动和深层的满足，是只有经过运动量的积累和心理活动的积淀才会产生的质变。此时，演奏者会从一个新的高度上感知到音乐与技术作为一个整体的存在。

总之，每一个周期的结束，都意味着音乐心理和动作心理在新的层面上更深的相互融入。可以这样理解，器乐演奏的专业化知觉水平，是以两种心理发展的和谐水平来体现的。

演奏专业在训练中的周期性反应，是一种规律性的现象。但是，在不同的训练阶段，起决定性作用的条件是有差别的。A 阶段主要是演奏者原有自然条件，B 阶段主要是演奏者的现有条件,包括动作感觉的心理加工能力等， A1 阶段主要是演奏者的综合条件及专业化知觉水平。

应当强调的是，B 阶段是一个具有转换意义的阶段。一方面它决定了该周期的训练时间与能耗，另一方面也决定了 A1 的整体水平以及下一个周期起点的级别。B阶段训练的方式和水平,决定了新层次的整体状态和整体质量，它是演奏专业最具有典型意义的统合过程。

器乐演奏的专业化知觉水平整体的提高，需要具体的、可实践、可检测的方式方法，也需要把握反应周期的规律，使每个近期目标都成为走向理想目标的有效环节。这样，就会把演奏训练中一切有意义的、积极的、合理的、有效的因素综合起来,形成一种对理想目标的巨大的向心力。

第二篇　琵琶演奏家的专业化知觉

以人体的运动技巧与运动心理的和谐发展为训练目标的专业，都具有自己独特的专业化知觉。经过长期的、系统的、完善的专业训练，都会获得不同水平、不同层次的知觉。比如游泳运动员的身体对水的知觉，足球运动员的双脚对球和草坪的知觉，钢琴演奏家的双手对键盘的知觉，芭蕾舞演员的足尖对舞台的知觉等等。中国琵琶演奏家的专业化知觉可以抽象为对琴与弦的知觉。

但是，在相同的层面上，艺术家和运动员专业化知觉的内在差异是非常大的。这是因为构成专业化知觉的维度是不同的，特别是在知觉的最高层面上，艺术家与运动员有着完全不同的生命状态。运动员的生命活力会充分地显示在对具体目标的追寻方面，而器乐演奏家的艺术生涯仿佛是闪现在天际的一道没有终极目的的地平线，对完美境界的渴望总是高于和重于真实的目标，过程和目的之间并没有真正的分界线。因此，由于器乐演奏具有音乐艺术和技巧运动两方面的专业属性，对专业化知觉的描述，是相对复杂和相对特殊的。

器乐演奏的专业化知觉是一种独特的属性，它不受理性或者逻辑推理的制约，不受思维方式的制约，不受一般意义上的认知水平的制约。而与演奏者对音乐美的感悟能力，对肌体运动协调美的感悟能力，以及演奏实践活动密切相关。

琵琶演奏的专业化知觉，是一种对器乐演奏艺术美的知觉，是一种高度技巧化的、动态的、综合多种感觉信息的特殊的音乐知觉，是一种在感觉体验和直觉体验的基础上生成的认知，是一种整体综合水平存在客观差异的器乐演奏意识。它体现了一种经过长期系统的合理的专业训练所获得的驾驭动作心理的能力，一种以双手的动态展示心灵诉说和心灵歌唱的能力。

琵琶演奏的专业化知觉由运动觉、听觉、音乐觉三个层面的多维度的演奏知觉构成。

图例五：琵琶演奏家的专业化知觉构成（图见 p391）

第一章　运动觉

运动觉指在演奏进行中获得的生理运动体验，由空间觉、触觉和时间觉构成。

运动觉是专业化知觉的生成基础，它直接决定了琵琶演奏的专业化知觉是在什么样的基点上构建，在什么样的条件下形成和发展的。

构成运动觉的三种基本感觉是：

一 · 空间觉

演奏动作进行中所获得的运行动态体验。包括对动作框架、动作方向、动作定位、动作幅度、距离位置、动作径迹的综合感觉。

二 · 时间觉

指同比条件下，对音符运动过程中节奏、速度、律动关系的感觉体验。包括广义时间觉与狭义时间觉两种。

三 · 触觉

在演奏中，人体对琴体、手指对弦体在动态变化中的综合感觉。

第一节　空间觉

琵琶演奏的技术形式繁多，所有的乐句、乐段等等，都是由音点与音点不同的连缀而成。因此，点与点之间双手的动态、弦外感觉、两个音点之间的动作过程、演奏进行中的空音过程，就生成了空间觉。

空间觉有两个基本含义：即对基本动作的动态感觉和在变化的条件下完成不同动作的交接感觉。

空间觉由演奏者对方向、幅度、距离、径迹、位置等的综合感觉构成。在实际演奏中，人体、特别是双臂和双手的动态是一个精密有序的整体，在音乐心理的作用下，这些感觉综合地表现为 双手在弦外的运行与交接是否合理。

长期合理的训练，演奏者能够逐渐获得一种相对稳定的动作运行感觉。但是，当动作形式或者动作条件发生变化时，原有的稳定感觉会被改变。这主要是由于原有的方向、距离和幅度感觉产生了变化。空间觉在演奏中的主要功能，就是在变化的条件下，根据基本动作的规律和协调的动态感觉，自动化地对动作的空间运行方式作出有机的反应和选择。

对空间觉具有制约作用的条件有：人体重心，琴体重心，动作定位，动作径迹，动作框架，动作方向，动态功能部位，动作交接速度等。

空间觉是演奏者以个人的运动方式和音乐感觉在空间构建的动态坐标系。是器乐演奏最主要的对协调的感觉。它体现了一种自然的人与琴的关系，在这样的关系架构中，只有触弦的位置是相对具体的，其他都是弹性的、相对的、可变的、随机的、能动的。但是，在音乐和技术两方面，经典的器乐演奏都会在进行中展示演奏者出色的空间动态意识和感觉。

第二节　时间觉

广义而言,时间觉在演奏中表现为演奏者对音乐律动及其变化的感觉。

广义的时间觉是指在风格淮确的前提下,演奏者对音乐作品在时间上所做的相对弹性分配。分配的方式取决于演奏者的音乐觉、技术能力和水平。

狭义而言，时间觉在演奏中表现为动作速度的变化感觉。

狭义的时间觉，是指演奏者对音乐律动所采用的相应的、与动作相对速度变化相关的技术方式。

时间觉是一个相对的变化的概念，是对常态动作速度而言的相对变化。常态的速度变化有着动作心理和音乐心理两方面的反应，同比条件下，动作运行相对速度的变化也会产生两种心理的反应。经过弦速度相对增加或者相对减缓时，动作心理和音乐心理会产生相应的兴奋反应。这必须是一种自然有序的状态，基本动作的感觉信号必须清晰可辨，必须保持演奏的技巧状态所特有的从容感和美感。需要保持正确的动作感觉和意识，需要在音乐律动不断变化的进行中，保持演奏的技巧状态。

时间觉所涉及的动作相对速度变化与音乐的力度变化并没有直接的、必然的关系。演奏者对时间的感觉受技术能力、内心歌唱方式和对音乐深层律动变化的直觉制约。

第三节　触觉

触觉是运动觉最核心的感觉。触觉的信息量多，反馈直接，体验丰富，记忆具体。在琵琶演奏艺术的专业化知觉的构成中，所有的直觉，感觉，体验，反应，记忆，顿悟等等，都与演奏者的触觉相关。

触觉可以分化，可以分辨，可以记忆。作为感觉信号被最先提取，在动作感觉信息的加工过程中会最先上升为知觉，并始终以综合与抽象的功能优势进入长时记忆。

触觉是知觉中最为敏感、敏锐、细腻的，它可以被演奏者具体地感知到。比如：

1·双手对弦体及其变化的感觉。

2·双手音点对应的感觉。

3·左手指腹和右手指甲锋面条件变化的感觉。

4·力形式的改变而引起的输出方式变化的感觉。

5·角度、方向、位置、速度以及自然臂重及其变化的感觉。

6·对手指与弦体相互作用时所有微小变化的感觉。

等等。

触觉作为演奏者对力形式及变化的体验，是一种从动作到音响的能量转换过程中最本质的体验。对弦体的感觉在演奏活动中被不断抽象成简明的触觉信号，这个触觉信号会随着演奏者艺术直觉的深化与知觉的提高，而越来越强烈地作用于演奏。演奏真正进入成熟期以后，相当多的可分化的运动觉都渐渐隐退，最终凝结于双手之端的只有触觉，它是演奏者可以保持到演奏活动终点的最有意义的、功能最完整的动态感觉信号。

对中国琵琶这样一件乐器而言，触觉相对客观地反应出演奏者对技

术的理解和认识水平。触觉的发展与接受专业训练的时间长短无关，而取决于与训练的方式。在这个意义上，触觉是检测演奏者专业化知觉水平的核心指标。

第二章 听 觉

音乐家的听觉与画家的视觉一样，都不是一般意义上的普通的人体生理功能器官，而是心灵和思想的一部分。

演奏家的听觉由两方面构成。

自然听觉·包括音响分辨和比较，音响记忆，音响印象的积累。

内心听觉·包括内心听觉期待,内心听觉想象。

器乐演奏家的听觉，是接受音响信息的反馈，并对其进行技术分辨、艺术评鉴的最重要的参照。是其专业化知觉的核心构成之一。

演奏家的听觉不仅仅是对客观音响的反应，而且更重要的是，听觉还是内心音响想象的反应。如果说,演奏家所表现的是在自己内心已经听到的音乐,那么,听觉就是高于运动觉的一个专业化知觉的层面。在一定的水平上，听觉会表现出超前性和超常性。

作为专业化知觉的一个重要维度，听觉对于琵琶演奏家有着非同寻常的意义。繁多的技法,繁多的变化形式,使琵琶艺术的音质音色结构精、美、圆、满。演奏者必须具备特殊的听觉分辨、听觉记忆和听觉感悟能力,才可能最终在知觉的层面上更深地领略琵琶艺术的音响魅力和形式魅力。

听觉的感悟是立体的、多维的。它对于演奏家的整体艺术水平，对于演奏艺术的方方面面都具有渗透性的功能。

第三章 音乐觉

音乐觉位于琵琶演奏专业化知觉水平的最高层次，是在运动觉和听觉的基础上生成的一种特殊的专业知觉。

音乐觉对于所有的器乐演奏都具有普遍的意义。不同的专业和学科之间,主要在运动觉的层面上形成差异,而在音乐觉的层面上,这种专业之间的差异会越来越小。这是因为,运动觉主要由具体而特殊的专业技能构成，音乐觉主要由非技术因素和非音乐因素构成。

音乐觉必须最终通过演奏艺术来实现。琵琶演奏的音乐觉主要由以下方面构成：

一原生的音乐表现冲动。

二·为内心的音乐想象配器并指挥自己的演奏。

三·各种律动关系的和谐，自然呼吸与音乐呼吸的和谐。

四·内心歌唱方式。

五·音乐风格的理悟与知觉。

六·表现形式的分寸感。

七·本专业特殊表现方式的自我意识和知觉。

八·抽象的感觉体验，抽象的乐象生成。

音乐觉不是前述几种基本知觉的简单相加和简单综合。基本知觉的提高或者相互之间作用关系的发展,都会使音乐觉得到深化或者强化。随着音乐心理能力的发展，在高层次上的音乐觉具有各种新特征。

关于专业化知觉的几点说明

专业化知觉，对器乐演奏专业的训练和实践的意义在于：提出动作心理和音乐心理在高层次上都是心慧智理的活动，与人的思维，人的精神,人的情感是无法分割的。演奏专业的技能训练,从来就不是孤立的操作性的熟练过程,双手的动态实际上是心态和神态不同形式的表现。专业化知觉水平越高,心理能力越强,艺术的直觉就越敏锐,创造的潜能就释放的越充分。

专业化知觉是演奏者器乐艺术水平的综合标志。实践中，这种知觉水平的提高和发展，会受到以下因素的影响：

一个体条件差异的影响

由于演奏者原有条件(包括生理条件、心理发展水平、知识结构、生活环境等等)的差异,动作感觉信息的加工方式也存在差异。因此,在专业实践中,个体对基本知觉的体验程度也必然存在差异。演奏技术的训练过程中，各种感觉和知觉要素并不是依次体验到的。

二 · 个体演奏技术能力的影响

演奏者对技术动作的支配能力越强，技术越完善，这种专业化知觉就越敏锐,越容易分化,越稳定,这是演奏者接受过良好训练的标志。紧张时,这种对知觉的分辨能力会降低,长期中断会消失。此外,过度超负荷的训练，以及情绪波动等，这种知觉也会减弱或者消失。

三 · 知觉体验受训练阶段的影响

在不同的训练阶段，演奏者对某一种或者几种知觉要素会产生相对明显的体验,随即又会被对其他要素的知觉体验所替代。在更高一级的实践中，也会重复体验某些已经在低级知觉水平状态就体验过的内容。但是,这种重复在实质上是不同的,重复的知觉要素体验,有着单一性深度的差异，对各基本知觉要素之间的关系理解，也有着深度的差异。

专业化知觉水平的整体性提高,是琵琶演奏专业的重要训练目标。它以心理能量的转换为方式，为器乐演奏专业的训练提出了多视角的参照。

第三篇　琵琶演奏过程中的感觉迁移现象

迁移是“一种学习对另一种学习的影响”。任何一种知识和技能的学习都有迁移现象的发生。以往学习中所获得的经验，掌握的规律，如果把它们有效地运用在新的实践中，就能产生一种转移经验的能力。这样一个当代学习理论中的重要问题，在演奏专业的知识和技能结构的构建中，同样具有特殊重要的意义和积极的作用。

迁移不是专业技术训练的惟一方法和途径，但是，演奏技术感觉信号的迁移对训练的过程和训练的结果的影响，不仅仅是时间方面的，更重要的是关系到琵琶演奏专业技能与心智发展的和谐与平衡的问题，关系到已有的知识、经验等等，能否在实践中转化为智能的一部分，并在高一级的层面上指导新的实践。

第一章　演奏技术的感觉迁移

第一节　动作感觉的正迁移

正迁移指已经掌握的动作对新动作的学习产生有利的、正面的、积极的影响。

正迁移能够使新动作的学习更简易。

· 正迁移的三种形式

(一)动作训练中局部感觉的迁移

在训练中，两个动作的感觉信号之间往往会产生相同的或者相似的动态体验,演奏者能够自然地在训练中加以利用,这种情况往往表现在局部动作感觉的迁移。

(二)同类动作训练中产生的感觉迁移

经过一定时间的训练，随着演奏技术总体水平的提高，相关的技术概念和认知结构也会趋于合理与完善。在这种条件下,已经掌握的同类动作之间会产生高水平对低水平的影响。

(三)非同类动作之间产生的迁移

这种迁移只能发生在经过长期合理的技术训练以后。非同类动作在动态中所具有的相同的感觉信息，能够在高水平上促成迁移的发生。

二 · 正迁移发生的条件

正迁移的发生要求演奏者对于双手动作关系的认识和理解。作为迁移现象中最基本的,最易于利用的方式方法,正迁移与演奏者心理能力密切相关,是技术训练中重要的心智活动。明确迁移产生的条件和规律,并且有意识地运用迁移功能优势，对于演奏专业的技术训练具有相当积极的作用。

(一)自然发生的正迁移

自然发生的正迁移是第一级正迁移，通常发生在具有衍生关系的同类动作之间。相同的条件越多，越容易发生。成熟的技术动作掌握的越多，越容易发生。对动作之间的作用关系理解越深，越容易发生。这种正迁移发生的必要条件是：

1 · 两个动作的完成动作必要条件具有共同要素，具有衍生关系。

2 · 两个动作的动态功能部位是同类的，动态形式相同。

3 · 两个动作中必须有一个动作感觉信号相对稳定，已完成动力定型。

比如：

1 · 臂摇可以对同类功能凤点头的训练自然产生正迁移。

2 · 指摇可以对同类功能勾搭的训练自然产生正迁移。

3 · 弹、挑可以对于同类的扫、拂产生正迁移。

在所有的共同要素中,动态部位的主体功能和音形态相对是最重要的，它们可以在动作进行中被直接感觉到。因此，动作的迁移比较容易发生。

（二）不同外显形态的同类动作之间发生的正迁移

这种条件下发生的是第二级正迁移。动作之间只有部分感觉要素是相同的，必须要在有诱因的条件下才可以产生动作迁移。

当演奏者在某个动作的训练中获得了对于动作关系的感悟时，会由此产生积极的心理效应。这时，感觉信号中相同的因素会产生自觉自动的

联结，为该动作进入已有的关系结构提供了必要的条件。在训练中，这种现象表现为一种顿悟和质变，实际上是新的优势促成了原有问题的解决。这种正迁移发生的必要条件是：

1. 原有动作的熟练程度及动作水平比较理想，比较稳定。

2. 两个动作之间必须存在产生正迁移的诱因，即动态感觉信号中具有相同的要素。

3. 主体动作已经具有结构的基本框架，并且已经形成一定的相互作用关系。

比如：轮指可以对指摇产生第二级迁移。作为元动作，轮指的训练先于指摇进行，它们之间的相同要素是独立的手指屈伸功能，轮指的熟练、稳定和清晰的感觉信号能够对指摇产生积极的影响。但是它们的音响差异明显，必须在一定的音强层面上才可以发生正迁移。在这种条件下，轮指动作常态的自然臂重与指摇的感觉信号是相同的，因而，弱奏是必要的诱因。如果获得了轮指在动作感觉方面的支持，指摇的训练周期会大大缩短，并且会自动地在技术框架中进入合理的位置。应当指出，轮指的动作合理与协调是有利的迁移条件，如果没有在两个动作之间找到相同的感觉，就不可能发生正迁移。

(三)非同类动作之间发生的正迁移

正迁移的第三级发生在两个非同类的动作之间。对演奏者所接受的训练方式、动作感觉的信息加工能力、已有的动作水平、动作结构化程度、专业化知觉水平等等，有着相当高的要求。非同类动作之间的感觉信号产生联结和正迁移，已经不是简单的动态感觉诱因，或者完成动作的必要条件所促成的，而是长期合理的专业训练中建立起来的动作关系所具有的结构优势，对所有的新动作都具有特殊的支撑功能，包括感觉信息的加工方式，带有规律性特征的周期性反应等。进入结构关系网络的动作，都能够直接利用整个结构的功能优势，从这个意义上讲，第三级正迁移可以发生在任何动作之间。其发生的必要条件是：

1 · 对动作规律和动作关系具有一定的把握和理解。

2 · 已有第一级和第二级的正迁移体验。

3 · 已有相对完整、稳定、合理的结构框架。

4 · 良好的运动直觉和悟性，良好的心理支配能力。

比如：演奏者如果对触弦技术有着较深的领悟，触弦动作感觉信号就会对所有的动作自动产生迁移。如果对动态部位功能有着较深的领悟，就会对涉及到动作转换的一系列技术问题产生举一反三的效果。如果对人与琴在动态中的关系理解较深，就会在演奏进行时合理而恰当地协调动态中体位变化、重心变化和框架变化。

在演奏技术训练中，第三级正迁移也可以由其他条件促成产生。可利用的经验越多，发生越容易。严格有序、合理有效的训练，可以使演奏者把任何一个微弱的诱因，转换成为可利用的、有能量的因素，不断地在高水平上促成正迁移的发生。

正迁移的发生条件是多样化的，与琵琶演奏相关的动作法和训练法，其在不同层次上相同、相通的规则，都是正迁移产生的理想诱因。

第二节　动作感觉的横向迁移

横向迁移是指元动作与衍生动作之间发生的迁移。

双手动作系统不同形式的衍生动作都有各自的分类归属，都是从动作的母本，即元动作衍生而来。无论出现什么样的变异，在动作感觉信息中，它们都不同程度地保留着其技术家族的运动觉基因。这些表明属性的特征不仅仅具有动作法方面的意义，并且为训练法提供理论依据，是演奏技术训练实践的重要基础。

对于动作训练而言，这些带有家族特征的动作感觉信息，是一种可以用感觉分辨并综合记忆的要素，这些要素的相同性，就是横向迁移发生的基本条件。作为一个稳定的、可分辨、加工和提取的感觉信号，它可以水平迁移到该动作家族所有成员的训练中。横向迁移常常发生在组合结构

的动作中。

比如 轮指

图例六轮指的横向迁移



产生横向迁移的必要条件

（一）元动作的动力定形已经建立，动作感觉信号稳定。

（二）可迁移的感觉必须是在相应的组合中，重复性强，承重性、主体性明显的动作。

（三）非相同因素的介入不能引起主体动作信号的变化，同时，要求介入的动作自身必须准确。

（四）可迁移的感觉信号必须是主体动作的，经过性的介入动作不能改变基本动作的感觉信号。

二 关于横向迁移的其他情况

（一）横向迁移的动作通常是组合结构的主体，它可以发生在元动作与衍生动作之间，也可以发生在两个或者若干个衍生动作之间。

（二）当两个动作在组合结构中的承重比例相当时,如 时值、重音等等。横向迁移多数会发生在其中弦上动作重复性多、稳定时间长的动作中。

（三）在一定的条件下，动作感觉信号中所带有的相同因素的比例，对横向迁移具有决定性影响的。但是，更多的条件下，是由演奏者的动作熟练程度和把握性，以及感觉信息的加工方式决定的。

横向迁移的水平由元动作决定。它可以在不同的层次上发生，可以引起横向的链式反应。

横向迁移对动作训练的影响，是正负两方面的。

第三节 动作感觉的纵向迁移

纵向迁移是指演奏动作技术水平的深化。

双手技术结构中的任何一个基本动作，在训练或者使用中都会发生纵向迁移。当动作以不同的质量、不同的速度、不同的音强、不同的幅度、不同的质地色彩完成时，常态动作的复杂化和深化，就是通过动作感觉信号纵向迁移实现的。

发生纵向迁移的必要条件是：

1. 基本动作的常态必须是稳定的，感觉信号必须是可分辨的、准确的。

2. 常态的动作感觉信号具有一定的抗干扰性，因此，动作条件的变化不会影响基本动作水平。

3. 纵向迁移引起的动作感觉信号复杂化，是渐变的，依次完成的。一般情况下，动作的训练应该先深化，后复杂化，动作的变化应该先单一，后复合。

与其他动作感觉的迁移一样，纵向迁移也要求演奏者对动作关系的真正理解和对动作训练规律的把握。

纵向迁移主要出现在动作进入变化阶段的训练中。比如，长轮的音色变化，音强变化等等。技术动作经过感觉纵向迁移，会使动作的实际应用水平得到提高，动作的适应性得到拓展。同时还会对原有的基本感觉信号形成有力有利的支撑。

在动作深化的过程中，由于动作信号在训练中逐渐复杂，也会在一定程度上干扰常态的基本信号。这种情况下，特别需要在训练中加强常态动作的信号刺激量，以便在动态中建立起基本动作与变化的关系。

第四节　动作感觉的负迁移

负迁移是指一个动作对另一个动作产生负面的消极的影响。

负迁移可以发生在任何一个动作或者组合的训练中。由于迁移是通过心智活动对动作训练产生影响，因此，负迁移对动作训练的干扰也相对明显而持久。

一负迁移发生的主要原因

（一）分类的原因

两个动作的外显形态具有相似性，如果分类出现错误，动作感觉信息的加工过程会出现误差，无法纳入正常的动作结构。感觉信号的紊乱，会对动作的提取产生持续的干扰。

（二）运动量的原因

在某一个训练单元内，由于运动量的不恰当增加而造成不准确的单一性感觉信号意外增强，对尚未完成动力定型的动作会产生负迁移。

（三）记忆方式的原因

动作训练没有真正进入长时记忆，或者记忆的方式是单一性的，在同比条件下，易受负迁移的干扰。

（四）元动作感觉信号原因

缺少基本动作的强化训练，动作的非技术因素比例偏大，功能性降低，元动作感觉信号会随之衰减。这种情况下，演奏的技术动态感觉会向新的非技术因素倾斜，自然发生负迁移。

（五）技术结构的原因

原有技术结构性欠缺或者结构性失调，动作缺少必需的整体结构的支撑，对错误信号的消解能力弱，在负迁移发生时，无法利用结构的功能对其制约。

（六）心理能力方面的原因

盲目的、无目的的改方法，或者对名家名人的无条件、无分析、无定向的模仿，或者在习惯和正确之间失却理性的判断等等，都是产生负迁移最基本的心理条件。

二 负迁移中的特殊现象

当两个动作之间的感觉信号越接近时，微弱的差别就会成为负迁移的诱因。这种接近常常表现为：

（一）原有概念当然性的直接影响。

（二）外显形态相似性的直接影响。

（三）指法符号标记的影响。

（四）动作框架的的干扰性影响。

原有技术结构中的不合理因素，对新动作的训练也会产生负迁移，这种情况在演奏专业技术训练中是非常正常的。演奏者应当注意具体分析，根据不同的原因，选择解决方法。

第五节　双手系统的动作之间发生的感觉迁移

在琵琶演奏的技术训练中，迁移现象在双手系统的动作之间经常发生。除了上述的各种形式之外，双手之间的动作感觉迁移具有以下特点：

（一）受水平相对低的动作系统制约，向低水平一方倾斜。

（二）当一个系统的技术问题得到解决之后，能带动另一系统的水平提高。

（三）当两个系统水平相当，发展相对平衡的状态下，比较容易发生双向迁移，并产生循环。

（四）合理的技术结构所具备的良好的抗干扰能力，可以在一定程度上衰减双手系统之间的负迁移。

在演奏中，双手动作感觉信号始终是交流、反馈的互相作用的。它们共同受到相同音乐表现目标的制约，并且在统一的心理活动中完成运动感觉信息的传输。良好的双手动作感觉，要求具有肌体运动的协调感，美感，要求对肌体的支配能力和对力形式的敏锐直觉。

动作训练中，双手之间的感觉迁移还有以下具体的表现：

1. 对重量和速度的感觉是互相作用的。比如右手的强奏会引起左手不必要的重按。

2. 双手动作框架的协调感觉是互相作用的。

3. 左手变位动作的障碍会引起右手的意外重音。

4. 左手发音的指法对右手动作有特殊要求。

第二章　非本专业技术因素产生的迁移现象

当迁移现象发生在其他领域时，转移经验的能力就会大大增强，引起的质变就越频繁。但是这种迁移只能发生在有较多的个人经验积累、对演奏艺术与技术的关系理解较深，以及演奏者的内心有内驱力、思索有优势灶的条件下。

第一节　其他器乐演奏技术的感觉迁移

一近关系乐器之间的演奏技术感觉迁移

从演奏技法的角度分析，在动态部位功能、动态形式、音形态等方面，有些乐器的动作感觉信号与琵琶演奏是相同、相似、相近的。在演奏与技术训练中，琵琶和这些器乐之间，往往会产生不同形式的迁移现象。这种迁移大多是双向的，互利的。但是，由于专业化知觉水平的差异，演奏家通常都是以自己的专业为主体，从其他的演奏感觉中获取相关的信号比较和信号支持的。

演奏技术的力形式及其释放方式决定了能量转换的结果。就此而言，中国琵琶与筝、琴、钢琴、吉他（西班牙古典）是近缘关系。对琵琶这件具体的乐器来说，与上述乐器在演奏技术方面，可以直接产生迁移的感觉信号具有主体性和基本性，并且相对多，相对稳定，相对清晰。

比如：

1 · 双手演奏的最前端动态功能部位是手指。

2 · 音形态的最小单位是音点。

3 · 作为完成能量转换的终端，手指的触弦与触键所遵循的技术规则是相同的。

4 · 演奏时人体的整体动态框架是相同的和相近的。

5 · 演奏技术的力形式变化对臂部的功能作用有着相同的要求。

这些由近缘关系所产生的运动觉方面的共同要素，是发生迁移的必要条件。对上述乐器在演奏技法和技术规律方面的理解与认识，则可以积

极有效地促成良性迁移的发生。

二 · 间接关系乐器之间的演奏技术感觉迁移

由于力形式和能量转换方式的差异，在演奏中的主体动态感觉信号方面,琵琶与弓弦乐器、管乐器、打击乐器差异相对较大。但是,在专业化知觉的另一个层面上,不同的乐器在演奏艺术与技术规律方面所表现出的共性，为它们之间间接的感觉迁移提供了必要的条件。

演奏活动中的感觉是多维度的。发生在具有间接关系的乐器家族的间接迁移,通常不是指具体的技术动作,而是指在知觉的层面上,基于对动作形式和音响结果的顿悟，使总体感觉中相近的成份产生了有效的联结。这种在感觉上和方式方法上的直觉意识和反馈意识,表现出演奏者对间接关系的演奏形式的迁移能力和水平。

比如:

1 · 动态感觉的迁移

在琵琶音线类动作的演奏和训练中，与弓弦乐器的运弓方式和管乐器的运气方式,都有许多相近和相似之处。其气息的平稳和均匀,臂重与速度的比例关系，左手指的弦上动作，弓法与换弓、分句换气的技巧等等，虽然力形式不同，但是可以间接产生感觉迁移。

2 · 琴感与弦感的迁移

弓弦乐器的演奏者对琴与弦的感觉是特殊的，成熟的演奏家人琴一体，琴心一体,指弦一体,弓弦一体,表现出一种不寻常的互相融入与亲和关系。这种关系,是从专业训练的初始阶段就与演奏同步进行的。这种亲和关系对琵琶演奏者同样意义重大,对抗性的人琴对话方式,都是与运动心理和音乐心理的发展规律相悖的。为此,我们特别需要在持琴与触弦方面进行思索、观察和借鉴。

3 · 气息感觉的迁移

管乐器的运气方式对其艺术表现和技术形成都具有决定性影响，因此,管乐器演奏家的呼吸训练是与技术训练同步进行的,实际上永远无法

分割的。琵琶演奏同样有气息的要求，问题的关键在于：与管乐器一样，气息必须始终与技术的训练协调一致，而不是某个阶段的技术训练内容。呼吸的方式自始至终都在方方面面作用于琵琶演奏的艺术和技术，作用于两者的和谐关系。

第二节　其他 艺术感觉的迁移

在文化艺术领域中，表现方式所构成的专业语言的多元化，使不同的艺术形式在技术上产生各种差异。但是，在艺术的层面上，技术的、语言形式的差异逐渐隐退到感觉的背面，而各种艺术之间在更大的空间展示出令人惊讶的相亲与相近，这种同源异流，殊途同归的现象，简明地诠释了各艺术种类之间的关系。

演奏家的感觉触角之敏锐、之宽放、之深邃、之自由是无法言喻的。从其他艺术形式中获得启迪，正是这种人性和精神的昭示。

这种远关系艺术感觉迁移的必要条件，是一种非常值得珍视的心理能量。这种能量是在长时间健康的文化生态中，历经多种艺术的濡染，博览厚积，由心慧和悟性催生的。

在不同的艺术活动中获得的经验，往往会自然产生感觉联结和迁移。比如：

1·戏曲的行腔,归韵,律动,高潮推进方式,虚拟手法与程式化手法的多维美学功能等等。

2·舞蹈家的体位变化在动态中形成的框架、坐标与美的关系等等。

3·书法家在简洁抽象的线条中表现出的节奏、力度、笔势、笔意等等。

4·画家的笔墨、线条、色彩、构图、透视,在作品表现中的功能作用等等。

5·文学家的章法、句法，文法中的语感、语意、语态、语境等等。

6·摄影家对光的感觉，对色的感觉，对动与静的感觉等等。

对琵琶演奏家而言，在思维结构、知识结构、技术结构具有开放优势的条件下，可以产生感觉迁移和想象联结的方面相当多。

远关系的迁移可以是一个自由的、具有无限可能的精神、思想、心灵、情感和美的天空。在非艺术领域，在诸多的跨学科的领域，迁移已经不仅仅是局部感觉体验，而是综合的、总体的、整体的艺术水平深化和升华的缘由与推动力。

第三章　原有技术结构与动作感觉迁移

一切新的、有意义的学习都是在原有的学习基础上产生的，一切有意义的学习必然会包括迁移。

在专业技能的学习中，演奏者所学习的知识和技能都不是孤立存在的，新的动作与原有的技术结构始终在相互作用，新的动作不但会受到原有技术结构的影响，也会反过来影响它。而受到新动作影响的技术结构又会在新的层面上作用于下一个动作的学习。在这样的循环过程中，整体的、结构的优势被不断地强化，从而使技术训练和相关的学习始终处于一种积极的状态，心理上形成的“优势灶”是技术训练效率的最佳保障。

应当注意的是，这种发生在原有技术结构与个体动作之间的双向迁移，会受到以下条件的制约：

一、受原有技术结构的制约

1、原有技术结构中，动作与动作之间相互作用关系的总体水平及状态，对迁移会产生直接影响。

2、原有技术的结构性欠缺或者失调，会干扰迁移的发生。

3、如果原有的动作是非结构性的，则不能产生这种感觉的迁移。

二、受动作感觉信号的制约

迁移如果是单向发生，则表明某一方面的感觉信号有问题。原因如下：

(一)原有技术结构的有效经验无法迁移到新动作

1·技术结构尚未真正形成。

2·没有在动态感觉信号中找到产生迁移所必须的共同要素。

3·迁移的形式与级别发生错位。

(二)新动作训练中所获得的有效经验无法迁移到原有的技术结构

1·动作法的分类有误差。

2·训练法的误差。

3·新动作属于元动作。

第四章　有利于感觉迁移的因素

促进演奏专业的感觉迁移，目的是为了使演奏者把已有的演奏经验重新组织成一种方式，或者说，是以一种新的方式组织已有的经验，并在新的情境中使用它们。这不仅对具体的专业技能学习有积极的作用，对于获得不同层面的、更大范围其他学科的知识尤其重要。

迁移的发生需要条件。与具体的专业技能训练中感觉的迁移现象相比，一般情况下，有利于迁移的综合的、整体的因素主要有：

1·演奏者对本专业的基本技术原理有较深的理解,概括和抽象能力强。

2·演奏者对本专业领域之外的知识、常识、研究方法、研究成果有必要的积累和经验。

3·演奏者在本专业领域内的认知结构具有可利用性、可辨别性、稳定性等特征。

4·演奏者为实现个人目标相关的强势知识的拥有比较大。

5·演奏者记忆方式的多样性、有效性、会增加迁移的发生机会。

其他如演奏者的个人兴趣、品格、情商、思维方式、感觉联结与想象的能力等等，都是有利于迁移产生的积极因素。

琵琶演奏者经历的音乐心理与技术心理的统合过程，不是孤立地接受技术、技能的经验传授。它是一种受文化的陶冶过程,一种抽象的语言

形式的学习，一种对事物认知的过程，一种方式方法的学习，是一种用音乐美培养能力、发展智力、丰富视野的经历，是一个学习用双手、用心灵、用情感、用智慧在琴上做学问的过程。整个过程充满了开放的机会，演奏者在学习中所表现出的迁移能力，是这个过程总体状态的可靠的重要的检测指标。

作为专业知识和技术训练过程中的一个重要方面，迁移的产生还需要演奏者自觉地、积极地、有效地改进和完善学习与思维方法，在这个过程中激发自学、自律、自我检测和自我调节的能力。

关于琵琶演奏艺术的若干技术理论问题

第一篇　与演奏家的运动觉相关的核心要素

从训练学的观点看来，所有的演奏动作都具有与运动觉相符的“感觉要素”这些要素是动作感觉在训练中的共性，也是演奏者技术结构的稳定要素。从某种意义而言，这种要素是琵琶演奏者所具有的“专业化”的感觉，是维系演奏家音乐实践的重要感觉。作为训练法基本原则的实践参照，这种感觉是一个蕴含着丰富的专业化知觉信息的密码，是由演奏家自己设定，自己辨认，自己解读的。

受能量转换的方式和技法种类数量的制约，中国琵琶的演奏技法的力形式变化相当复杂，演奏专业的技术训练周期必然相对长。通常，技术形式多，连接与转换必然相对复杂。而把所有的动作有序地组织为一个整体，则需要根据本专业动作训练的一般性规则，对相关的演奏感觉信息进行抽象和综合记忆，有效地在不同动作之间建立起合理的作用关系。

第一章　关于演奏动态的协调感

双手动作在演奏中的自然协调所产生的美，是在动态中体现的。与人体在普通生活中的自然动态相比，器乐演奏的动作运行是以技术、技巧和艺术的形态体现的。因此，演奏动作的自然与协调取决于演奏者是否合理、是否有效地利用人体运动的本能，是否将这种本能发挥到极致。

人的本能中有一种天然的自觉的对动态体位协调性的趋同意识。演奏家通过系统的、合理的专业训练，可以最大限度地利用这种本能的趋同意识，完成高难度的演奏技巧。个体对协调的趋同性，在演奏技巧的训练中表现为一种向动作‘舒服感觉’的倾斜本能，是演奏专业训练的最基本的先天条件，是无本、无价的能力资源。协调的肌群运动功能在长期训练中会不断向高水平发展，从而不断地激活演奏者生理运动本能的能量，使演奏者的技术能力在良性循环中获得超常的拓展。

合理的动作感觉是建立在协调本能与技术训练之间相互支撑、相互

调节、相互作用的基础上。演奏者本然平和的心境与协调的动态感觉,是技术训练中有效的抗干扰因素,尤其对动作感觉信号中出现的谬误具有天然的排斥性。在不同的训练阶段,这种本能意识会随着技术的结构化而转化成重要的直觉,并且在专业化知觉水平的上升中持续而积极地发挥着特别的作用。

美妙的音质缘于合理的弦上动作，而合理的弦上动作只能通过人体琴体之间美妙的动态关系实现。我们无法想象，无法认同外观生硬、机械、刻板、苍白或者夸张无度的体位动态能够产生器乐演奏的美感。技术技巧作为琵琶演奏艺术的重要形式载体,动作整体的形态美只能是肌群协调、和谐作用的结果。

协调感是琵琶演奏艺术的重要评价指标，是广义美感的重要组成部分。它可以通过演奏者技术技巧的综合状态来检测。

第一节　与动作协调性相关的问题

· 演奏技术的动态框架

琵琶演奏自始至终都是在动态变化的框架条件下进行的。自然协调的框架,是演奏动作有效运行的基础,它的主要功能是为演奏动作及其变化提供合理的支撑。框架的正确与否,不仅在个人演奏体验方面存在协调性的差异，直观上也能够表现出美感的差异。

人体与琴体的框架关系是在稳定中求变化的。常态条件下，上身的重心落于臀部,腿部的重心落于脚部,琴体的重心落于腿部(双腿),琴背右下侧与人体相触。演奏进行中的动态框架就是在这样的基本体位条件下变化的。

以简单的直觉就可以判断出,如果演奏的动作的外显动态在进行中的框架与生活中的自然体位相悖,则直接造成演奏动作的不协调。常见的如：

1 · 双肩向上耸起、耸动，或者非技术性移动。

2 · 左大臂过分高抬，右大臂过分紧夹。

3．双手空音指状用力直伸或者紧握。

4．演奏润音时臂部动作非技术性介入。

5．腕部内折、内勾、上折、下折的曲线是人为用力形成。

6．拇指的基关节与原有生理条件不符的上隆或下折。

7．上身重心偏高,与琴背上侧相触,人体与琴体关系没有变化空间。

8．持琴问题造成的双手负担,颈部与腰部的僵直,腿部的框架功能问题等等。

上述的现象即使在静态(非演奏状态),也没有协调感,因而无法对演奏形成框架的支撑。演奏动作的框架在静态时,基本上与生活中自然体位的常态是相同的、相近的,在非演奏状态可以自然保持,就表明演奏者的技术动作对本能条件的利用相对合理。

二．局部感觉

在正常运动量的条件下，如果动作的静态支撑部位产生酸累感，或者非直接参与动作的部位产生不适感,不能发挥其应有的功能作用,则表明动作出现了协调性的问题。比如：

1．左手的变位动作、绰注当作产生肩部、臂部的僵紧感。

2．在润音动作、腔韵动作时，小臂或者大臂产生酸累感。

3．滚奏、扫拂滚的动作产生大臂和小臂的紧夹感。

4．常态训练中臀部产生单侧酸累感。

5．轮指动作中腕部或者掌部产生酸累感。

6．高音区左手拇指前置动作中，左侧肩部、臂部、腕部的不适感。

7．常态演奏时腰部与颈部的酸累感。

三．用力感觉

中国琵琶的技法为音响的丰富性和多变性提供了必需的载体。音响的构成是多姿多彩的,音强只是音响的一个元素,一个以层次变化来体现的音响元素，是用于音乐表现的多种手段之一。

音强自身的变化也是通过技术方式实现的。但是，基本动作感 觉信

号的稳定、强化和记忆，主要采用的是常态的自然臂重，而不是其变化着的、增强或者衰减后的形式。自然臂重的体验对于演奏者动作的协调性具有极为重要的意义。它决定了琵琶技法的常态自然音响具有音强的差异，而基本动作的训练，目标是要获得完善的听觉分辨的听觉记忆，获得与常态自然音强差异相应的自然臂重体验。

演奏者的动作感觉信息加工方式，会形成支配自己动作的感觉信号。这个信号是因人而异的，主要作用于个人的动作提取。如果支配动作的主要感觉信号是“用力的大小”，那么，在这样的条件下，演奏者的技术状态就是由音强变化所消耗的体力维系的。

用体力消耗所完成的动作，常常以“弹得响”为技术评价指标，当演奏者的生理条件和动作条件发生变化时，完成动作的把握性和准确性最先受到干扰。演奏者在训练中会出现生理上的疲惫感，音响的平面状态和相对单调的心理反应，使演奏者对重复性的、低层次的音乐表现方式产生不满足的感觉，并且会使演奏的整体状态经常性出现高原期反应。

没有对比关系的强奏并不具备有效的表现功能。如果“响”成为目的，演奏者对自然臂重的合理运用就会转化为粗放的用力感。一旦走入“力”的误区，动作能力的发展便会走入一个怪圈。

由于采用“拼体力”而失却协调感觉的动作，在演奏技术的训练中有以下表现：

1· 动作的用力状态替代了技巧状态，演奏的技术感觉信号主要是体力消耗的多少，而不是对力形式的变化和能量的转换动态在变化过程中的技巧运用。

2· 对由于动作动态功能部位的自然臂重不同所产生的音响差异没有相应的记忆，对音响强度变化的感觉代替了对音质音色的感觉。音响的自然差异表现为单一性音强的改变。

3· 演奏的总体水平主要受体力或者生理状态的制约，动作心理的反应相对弱，相对迟缓。

4·演奏与训练在总体上表现为超常的体力支出。以用力的感觉维持的动作信号，会在自然年龄的体力达到峰值后急剧衰退。

听琴听响，看画看像，同样都是艺术审美活动中的误区。盲目追求弹得响和大力度，会改变琵琶不同形式的动作所产生的自然美妙的、原生的音响结构，对动作关系的建立产生很强的干扰，并且，由此引起的职业病相对多。

四·训练周期

动作训练的周期的长短可以检测演奏者的协调感。同比条件下，在一个动作的训练周期内，不协调的动作感觉表现为：

1·由于无法利用结构的功能优势，单一动作训练所需要的周期相对长。

2·新动作开始训练就可以弹得很响，但是随着训练的进展，动作只有熟练程度的变化，而深化相对困难。

3·动作无法自然进入功能性训练和变化能力的训练。

4·由于动作感觉信号的记忆是单一的、平面的，动作进入长时记忆较困难，每天的训练都会从原地起步。

5·在初级训练阶段，由于没有技术条件的细节制约，会较快地建立起动力定型。

6·由于动作无法适应音乐表现的变化要求，技术训练会不断地被“改方法”或者调整动作所困扰。

五·技术结构

结构合理的动作具有外显的协调性，在总体上表现出流畅的动态美，不协调的动作感觉在演奏中没有这种美感。动作与动作之间的协调关系必然与技术结构的合理相关。这种结构对单一的、暂时性的动作协调问题具有消解功能。但是，替代性动作过多，动作之间也会形成不协调的作用关系。具体表现为：

1·动作感觉信号紊乱，动作之间的作用关系不稳定。

2.正常的动作调整会出现困难或者异常大的负面反应，演奏者会“找不到感觉”。

3.动作感觉的迁移相对困难，专业化知觉主要表现为对单一性的感觉信号敏感。

4.正常技术结构的综合功能优势相反呈现弱势，表现为在不协调状态下失却了把握性，动作支配能力和总体水平下降。并且，会在一定程度上对动作心理发生影响。

5.对动作训练而言，立体的、多元的动作记忆是最有效的和最稳定的。不协调的动作，无法产生清晰的感觉分辨，记忆是平面的，无法生成良性迁移，动作之间虽然有一定的联系，但不具备结构的整体功能优势。

第二节　动作协调性问题的生成原因

一启蒙教师的原因

启蒙训练阶段教师的作用对演奏者能够产生重要而久远的影响。演奏者的第一个运动觉信号是由其所接受的被动输入决定的。启蒙教师在演奏者器乐化专业知觉的发展过程中是个至关重要的因素。在动作的初级训练中，运动觉的第一信号会持久地影响演奏者对动态协调性的感觉，会引起一系列链式反应。

二.动作定性、定量原因

由于定性、定量原因引起的不协调，与动作法和训练法相关。这不仅仅涉及到动作感觉信息的分类、编码和加工问题，还涉及到动力定型的建立方式，以及技术结构化的程序是否合理。定性的谬误会造成训练无效和动作的不协调，定量的谬误，会造成动作感觉信号加工无效和动作水平的反复。

三.技术进度的原因

演奏者的技术结构是有层次形成的。作为结构中具有承重功能的元动作，其协调、稳定对于技术能力的发展具有决定性作用。如果在元动作

完成动力定型之前开始变化能力的训练,其动作条件的差异会直接危及元动作感觉信号的稳定性。

动作的自动化，动作合理关系的建立，需要经过有步骤的、必需的训练才能实现。为动作的速成而采用的增加运动量、增加速度、增加力度等等，都会长时间对协调性造成负面影响。

四 · 双手配合的原因

双手配合协调性的原因可以使局部问题扩大化。双手系统的动作配合是重要的技术组织手段，这种交接过程的错误，缘于非具体动作的干扰,如果配合技巧出现协调性问题没有及时地得到合理解决,它对于动作关系的建立，对所有的弦上技术产生的负面效应是很强的。

五 · 呼吸原因

呼吸在演奏中自始至终都具有重要的作用。如果演奏中感觉到呼吸状态的不自然,或者面部、尤其是鼻翼与双唇的异常,或者演奏后非常态的咽喉干涩感等等，都表明已经在动作的协调性方面产生了影响。

六 · 演奏者个人的原因

动作的协调性同时要受制于演奏者的运动直觉。在习惯与正确之间，熟练与协调之间,用力感与技巧之间,没有等号。如果演奏者对动作的协调性无知无觉，则会丧失对琵琶演奏技术运动感觉信号的基本判断。

七 · 其他的原因

新动作训练初期的不协调与动作感觉的总体所表现出的不协调有着本质的区别。前者是动作训练的一个正常现象，后者则是技术结构性问题。后者对演奏技术的负面影响是全局性的。

演奏动作如果在训练中和使用中多次出现感觉信号的丢失，则应当考虑协调性的原因。动作感觉信号如果与人体对协调的趋同本能相悖,会在动作中表现出本能趋同与训练感觉的相互排斥和相互矛盾。

综上所述,协调性是琵琶演奏技术的第一要求,是基础和基本的要求。人体各功能部位的合理配合,能够产生音响和动态的美感,个体动

之间协调的作用关系,能够产生完美的技术结构。只有获得协调感支撑的演奏技术，才可能具有良好的稳定性，抗干扰性。

第二章　关于触弦技巧

触弦技巧是琵琶演奏者专业化知觉的重要构成条件，是获得运动感觉信息的关键性技巧。演奏者的触弦方式，决定了其动作能量转换的水平，决定了音响的基本特征。

触弦是演奏者进行感觉信息加工的先决条件。动作之间的相互认同，动作感觉的迁移,动作感觉信号的分辨,动作之间的作用关系,动作的结构化等等，都与演奏者的触弦方式和水平密切相关。

触弦的感觉带有亲和性与排斥性，这是演奏者个人动作感觉中最有效和最清晰的信号。该信号的这两种特殊性能,维护着演奏者技术结构的严整和有序。当完成动作的必要条件出现变化时,这个信号以其特有的稳定性，表现出开放的强势和调节的强势。

触弦信号的相对稳定对演奏者在成熟期高水平技巧状态的保持具有相当积极的作用。作为不同动作形式之间的联结条件,它能够使技术结构的主体框架持久地保持功能优势。

触弦技巧所获得的感觉信息异常细腻，异常丰富。可以由直觉分化的综合感觉有：

一、左手

1、弦体张力、粗细及其变化。

2、指腹触面的变化。

3、自然臂重与臂重的变化。

4、腔韵与润音动作产生的特殊弦感。

二、右手

1、弦体张力、粗细及其变化。

2、指甲锋面条件的变化。

3 · 经过弦速度的变化。

4 · 自然臂重、变化臂重与臂重的变化。

5 · 手指弹性、抗力、阻力的变化。

所有琵琶演奏的技术动作，都无法改变地受到触弦技巧的制约。触弦技巧的合理性和有效性是演奏者动作方式最本质的概括。只有在理解并掌握了触弦技巧的前提下，才能够获得解读全部技术信息密码的许可。

触弦方式决定了动作的性质和技术的发展可能，它对于感觉信息加工方式的影响决定了演奏者的反馈系统是否能高效率地运作。它以稳定的感觉信号在双手之间建立起传导机制，把双手不同形式的动作有机地联结为整体，并使它们在动态中有序配合，同步趋向音乐表现的目标。

第一节　与触弦技巧相关的动作感觉

有效的触弦，通常由可以分辨的感觉信号构成。双手与弦体相触时所获得的信息主要是对弦的感觉。

演奏者对弦体的感觉体验是综合的。粗，细，软，硬，松，紧，材质，性能等等。只有在了解弦的前提下，才可能有效地控制弦，才可能在弦上做文章。

敏锐的弦感，需要以下条件的支持：

- · 对位置的感觉

在演奏中，人与琴的关系是一个相对稳定的框架。触弦动作基本上是在前后、上下、深浅的动态变化中实现的。手与弦的关系是变化的，在变化着的位置、角度、幅度、径迹、速度、锋面、距离等条件下合理地与弦体相触，演奏者必须通过严格的专业训练，才能获得对触弦位置的具体感觉。作用于位置感的具体条件有：

（一）右 手

1 · 指甲

右手对弦体的敏锐感觉主要是通过指甲（义甲）体验的。指甲的材

质、形状、大小、弧度、佩戴方式等等，都会在使用中最直接地影响演奏者的弦感。此外，还会直接影响音质音色，间接影响技术方式和技术水平。

2. 弦外动作

弦外动作的运行必须受到触弦位置和触弦条件的制约。必须用相应的功能把手指送达既定弦序的具体位置。动作在弦外运行的准确性与合理性，会直接影响演奏者对弦体的正确感觉体验。

3. 参加动作的动态功能部位

动态功能部位对触弦动作的准确性影响最直接，它们是动作的定位系统正常运作的关键因素。动态部位以后的关节，具有最佳的稳定的距离制约功能。动作重复时，定位条件不能改变。带有动作转换技术的预备动作，应采用与下一个动作相符的部位功能触弦。

4. 动态框架

正确的动作框架，是完美触弦技巧的根本保障。不同的动作都是在动态中完成交接的，在这种条件下，只有动作框架提供的坐标，才是触弦的稳定有效的参照。

（二）左手

左手对位置的感觉主要由纵横两种动态的变化构成。琴体与弦体在动态变化中是相对稳定的坐标。作用于左手位置感觉的主要条件是：

1. 臂部框架

臂部与手指同步完成纵向移动，并且以稳定的框架为手指的触弦提供支撑。在跳位或者快速的变位动作中，臂部的框架功能直接影响着按音动作触弦的准确性。

2. 掌部框架

左手触弦感觉直接受到起落动作的制约，而起落动作的框架是由掌部提供的。合理的触弦，要求掌部在不同的音位、弦序、弦数、指序条件下，都能够以框架的功能，保障触弦动作的有效与准确。

二. 对臂重的感觉

臂重感包括自然臂重和变化臂重的变化，是演奏者触弦时获得的重要指端体验。它同时对于演奏者的听觉记忆和触觉记忆产生影响。

自然臂重与变化臂重是不同的感觉信号。自然臂重对动力定型的建立是决定性的,因此,常态动作训练必须在自然臂重的条件下进行。变化臂重是不稳定的感觉信号,影响因素多,能量转换的条件相对复杂,变异量大。演奏者对触弦时变化臂重的体验,必须在已经获得基本动作自然臂重感觉的条件下进行。

臂重感是极细腻的弦上体验，它同时受到右手指甲锋面条件变化和动作角度、径迹的影响,以及左手起落动作和动作框架的影响。由于动态功能部位不同所产生的自然臂重差异,必然导致音质、音强、音色方面的自然差异。

触弦时的臂重感主要有以下体验：

1·常态训练中,对动态功能部位至指端在动作进行中所释放的自然重量体验。

2·臂部动作条件变化时，对不同的自然臂重释放方式体验。

3·相同的自然臂重，经过弦速度变化时，不同的感觉体验。

4·指甲锋面条件变化时，对相同自然臂重的不同体验。

5·相同的动作条件和技术方式,弦体张力条件不同,对自然臂重的体验。

在训练中，演奏者通过对所获得的弦感进行分辨和加工，能够逐渐形成自动化的反应机制。成熟的演奏者可以根据音乐和音响的想象,准确预见并选择完成动作所需要的自然臂重或者变化臂重。

简单的判断方式如：动作进行中，指端对弦体的阻力感觉是否有弹性,动作是否轻灵,发音是否圆融通透等等。经过弦时,动作感觉过于飘忽、轻滑、浮虚，则臂重不够，过于沉涩、滞重、粘缓，则臂重过多。

三·对弦体阻力的感觉（右手动作）

阻力感是演奏者触弦后对弦体张力的体验，是感觉信息反馈的必要

条件。音位条件（包括腔韵润音引起的张力改变）、弦数条件、触弦位置和触弦方式等，都会对作用于演奏者触弦时的阻力感。

阻力感主要作用于演奏者的自然臂重和变化臂重释放方式。手指在不同的阻力条件下经过弦时，可体验到的主要感觉是指端相应的抗力反应和后部相应的静态支撑。

四、手指的抗力感觉

抗力感是手指对弦体条件及其阻力大小的一种反应，一种自然的近乎本能的反应。作为直接与弦体发生关系的部位，所有的动作感觉信息，都是在实际触弦动作中产生真实体验的。指端在触弦动作中的反馈功能，对演奏者与弦体关系的有机性具有至关重要的作用。指端的触弦感觉是综合的、复杂的、细微的、抽象的，对运动觉的体验又是具体而实在的。

当弦体条件不同时，手指作为演奏动作能量输出的终端，具有保持弹性抗力和调节臂重的双重功能。重要的是，手指必须首先获得弦体条件的信息，才可以确定经过弦所需要的臂重与速度。

五、后部支撑的感觉

后部是一个相对的概念，是指参加动作的动态功能部位以后的部分。支撑不是简单的保持静态，而是以稳定的控制，以非外显的静力性方式参与动作。后部的稳定是手指触弦感觉准确性和稳定性的保障。

手指的触弦条件是复杂多变的，在这种多变的条件下准确触弦，应当合理运用后部静态功能部位的稳定支持，特别是肘部和肩部的框架支持。

第二节　与触弦技巧相关的因素

双手在触弦时获得的感觉体验反馈给大脑，经过反复刺激就会形成记忆，成为稳定的感觉信号。动作训练中与触弦技巧相关要求是：

1、动作感觉必须从弦上开始。演奏者应当掌握如何“摸弦”的关键性技巧。琵琶演奏艺术右手发音的全部奥秘，自始至终都与它相关。但是，正确的触弦不是指甲在弦上超时的、试探性的停顿后离弦，而是采用

合理的技术方式，获得基本的弦感之后。

2·预备动作必须真正做到一次性送指到达发音弦位，否则，会产生替代性的触弦动作。

3·在常态条件下，如果没有特殊需要，触弦后不宜随意改变臂重。

4·左手准确的音位和右手准确的触弦位置，同样都与演奏者经验性的直觉预见相关,双手配合必须统一在一个可辨认的、可记忆的感觉信号中，并且进行相对重复性的训练，才能够产生高度自动化的反应。

5·在常规训练中，每一次发音都与触弦技巧相关，所有动作都有触弦的要求。动作的变化与表现性技巧的介入,都必须保持触弦方式的准确与感觉信号的稳定。

第三章　关于演奏动作框架的功能

琵琶演奏的动作框架由参加动作的动态部位与静态部位共同构成。动态与静态是相对的，它们在演奏进行中相互作用。

动态部位的框架，指演奏中人体动态功能部位的外显形态。主要功能是肩部、肘部、腕部与手部各关节的合理关系状态,对弦上动作的有效保障。在不同的力形式条件下,使动作的运行准确,协调,它是完成动作的必要条件。

静态部位的框架，指演奏中人体静态功能部位的外显形态。主要功能是为动态部位提供合理、稳定、有效、有力的支撑。使前端动作部位与弦体发生关系时，能量转换能够在合理的位置条件下进行。

框架是一个含义和层面相对多的概念。对于演奏而言，人体各部位与琴体的相互关系形成框架,双臂各关节与琴体的相互关系形成框架,双手各关节与弦体的相互关系也形成框架。这些框架在演奏中具有不同的功能，从总体上来说，静态是相对的，动态是绝对的。

框架功能的有效性，体现在它在动态中人体与琴体相互作用关系的有序和协调。在完成弦上动作所必须的运行范围内,在动作与动作之间交

接所必须的运行范围内,在表现性技巧所必须的恰当运行范围内,由动作幅度、方向、径迹、角度等,所形成的与框架位置坐标相关的体位及其自动化的调节机制，构成的对动作功能部位动态形式的制约。

动作框架与演奏艺术的音响美和形式美相关。动作在运行中所产生的能量,无论以什么样的力形式输出,都必须获得相应的框架支撑。单一地完成动作必要条件的变化,会引起原有动作框架的局部改变。通常,这些改变会产生双手与弦体、人体与琴体之间的微妙的关系调整。

第一节　双手动作框架的具体功能

一·右手

1·制约着演奏动作整体和主体的自然与协调、生动与美感。

2·制约着力形式变化时能量释放的准确性和有效性。

3·制约着动作连接与动作转换的合理性和有效性。

4·制约着前端功能的有效发挥。

5·制约着人体各部位与演奏相关的肌群之间的协作。

6·制约着演奏动作的稳定性和抗干扰性,以及动作运行的速度、耐力和强度。

二·左手

1·制约着起落动作的轻灵、快速与优雅。

2·制约着变位动作的准确与敏捷。

3·制约着腔韵动作的音准与音态。

4·制约着润音动作音波的均匀和变化。

5·制约着音位、指序和弦序变化时手指动态的协调。

第二节　与框架功能相关的因素

1·双肩保持常态的自然与稳定的静态框架，与前端动态功能的有效发挥相关。

2·肘部关节在功能转换中具有至关重要的作用。它同时具有良好的静态框架的支撑性与良好的动态框架的运动性。

3·腕部在动态与静态框架中主要的功能是稳定和支撑，而不是松懈的甩动,它同时影响着动与静两种功能的发挥。腕部同时又是与触弦相关的调节部位，它能够以微小的动态改变原有框架的前端部位及其角度。

4·基关节在演奏中的框架，是前端最常用的动态与静态框架交汇部位，它的有效性能对所有形式的手指动作都有影响。

5·同比条件下，动态部位越靠近前端、频率越快，对后部框架的稳定性要求越高。

框架是在有机的变化中发挥其功能作用的。对框架的描述只能是动作过程在相对静态时的显象,或者是动作运行中的瞬间剖面,演奏者对框架的理解应当在动态变化的前提下。一个固定不变的框架只能产生机械、刻板的动作,对演奏的技术和艺术毫无意义。演奏者对框架功能的认识有赖于自身的演奏体验，对运动的直觉和体位变化的理悟。

框架是以人体各部位的关节为支点的。演奏者对协调的趋同本能,会高效地在不同的动作条件下把握各支点的和谐作用关系,以自然合理的动态组合,不断生成富于形式美感的框架,为技术动作的有效运行提供支撑和支持。

第四章　关于自然臂重与变化臂重

作为不同的感觉信号,自然臂重与变化臂重产生不同的演奏体验。它们具有不同的使用功能。

特别需要说明的是，作为重要的技术术语，器乐演奏所言及的臂重，并不是指全臂的重量。

自然臂重是指常态条件下，动态功能部位至指端在动作运行过程中所有效释放的自然重量。其自然音响的质地、色彩、性格、强度都相对稳定,相对中庸,动作感觉信号相对单一。在常态基本技术训练中,特别是

元动作的训练中，自然臂重作为主要的技术条件，是最重要的个人演奏体验之一。它对于演奏者的动作感觉信息加工具有相当重要的影响。

变化臂重是指同一动作在使用中所出现的单一性的释放方式的改变。由于臂重的变化，同一动作所产生的音响的质地、色彩、性格、强度都发生了变化，并且伴有经过弦速度的随变。动作感觉信号相对复杂，主要用于变化能力和表现性技巧的训练。作为感觉信息中易变的因素，通常，变化臂重受制于既定的音乐表现目标。由于其感觉信号的非稳定性和非单一性，不宜用于常态基本训练的记忆和选择。

臂重是器乐演奏的重要能量（不包括气鸣类乐器），在速度与其他运动因素和必要条件的作用下，它才能够成为具有技术效应与艺术效应的能量，作用于演奏家的演奏。

第一节　臂重与音响

中国琵琶演奏艺术在音响方面重要的美学价值，在于动作的原生音响所具有的天然的丰富性，以及衍生动作所具有的变化的丰富性。

臂重受制于力形式，指甲锋面、角度、径迹、动态功能部位、触弦位置、经过弦速度等等都会对臂重产生不同程度的影响。如果上述的动作条件相对稳定，动作进行中所输出的臂重是常量的、中庸的，其音响的基本属性就是自然臂重的，即动作的原生性音响。反之，如果上述的动作条件不稳定，动作进行中所输出的臂重是变量的、有指向的，其音响的基本属性就是变化臂重的，即动作的表现性音响。

对自然臂重条件下的音响和变化臂重条件下的音响直接产生影响的因素主要有：

- 自然臂重条件下的原生音响

（一）动态功能部位的自然重量差异

同比条件下，动态功能部位至前端触弦部位的质量大小决定了自然音响的基本音强。因此，动态功能部位的差异是原生音响差异的原因之

一。比如：指摇（上偏锋的指摇为例），以手指基关节至指端为力臂。臂摇，以肘部至指端为力臂。两者的自然臂重不同，产生的原生音响必然存在差异，演奏者的运动觉对此可以有明显的分辨。

（二）力形式的差异

同比条件下，动态部位功能采用旋转或者采用屈伸为技术方式，它们的原生音响具有明显的差异。比如：采用小臂屈伸功能完成的弹挑，与采用小臂旋转功能完成的弹挑，在相同的自然臂重条件下，由于释放方式的不同，原生音响也存在质与色的差异。

（三）指甲锋面条件的差异

同比条件下，改变指甲锋面条件，原生音响会产生音色差异。比如：同为指摇，采用偏锋与正锋，即使在自然臂重的条件下，音响也具有明显的差异。

二 · 变化臂重的条件下的变化音响

（一）经过弦速度的差异

同比条件下，改变经过弦速度，音响会产生音性的差异。比如：扫弦动作，经过弦速度的增与减，实际上伴随臂重条件的相应改变。听觉上也有缓重粘滞，刚硬强捷，轻灵浮掠之别。

（二）触弦位置的差异

同比条件下，触弦位置的变化必然引起臂重条件的相应改变。这是由于弦体张力和弹性的变化而决定的。这种改变直接对音响的色彩和质地产生影响。

（三）动态功能部位的差异

同比条件下，动态与静态功能的交汇点靠近前端或者靠近后部，必然引起臂重条件的相应改变。通常，近前端感觉轻灵、敏捷，近后部感觉沉厚、缓重。

应当说明的是，原生音响的基本属性不会因为变化臂重而消失，在变化臂重的条件下，动作总是不同程度地带有自然臂重条件下的音响特征。

第二节　臂重与常规训练

在常规训练中，基本动作感觉信号的强化和深化是最重要的内容。臂重条件是感觉信号中重要的元素，但是，自然臂重和变化臂重都是无法量化的，它们只能凭借演奏者的个人感悟加以分辨和体验。与变化臂重相比，自然臂重在动作进行中的感觉信号相对恒定。因而，长时间合理有效的常规技术训练，是演奏者获得对自然臂重分辨和体验的必要条件，自然臂重是变化臂重的必要条件。

经过有效的训练，演奏者对臂重的体验可以形成特殊的记忆，这种记忆是与具体的技术动作联系在一起的，是动作感觉信号的组成部分。常规训练中与臂重体验相关的条件有：

1 · 必须把自然臂重作为记忆的条件。在感觉上可以体验为：没有人为增加臂重，或者压弦、顶弦，没有人为控制臂重，或者浮起、吊起，没有人为增加或者衰减经过弦速度。

2 · 保持中庸的要求。在听觉上可以体验为：音质不软、不硬，音色不明、不暗，音量不强、不弱，音性不柔、不刚。

3 · 在长音训练中，强调动作条件与比例关系（臂重与经过弦速度的比例）的保持和稳定，并且，通过有效的运动量来增强感觉信号。

4 · 当动作经过的弦数变化时，在感觉上是动作幅度的改变或者相对的速度改变，而不是力量的增减。

5 · 在不同的动作交接时，臂重由弦体张力条件决定。动作连接或者动作转换，都应保持各个动作原有的自然臂重。

中庸，是常规训练中极为重要的感觉体验。它对于动作的长时记忆和技术结构的稳定，具有无法替代的作用。

第三节　臂重与力度

臂重与力度是两个不同的概念。它们的根本区别是：臂重是演奏术的能量条件，力度是臂重能量转换的结果。它们必须在力形式的作用下

才能生成必然的因果关系。

力度是一个相对的、变化的、受力形式制约的概念。我们不能简单地以感觉上用力的多少作为增减臂重的方式，也不能简单地把感觉上用力的大小认作力度变化的手段。

臂重作为演奏动作的能量被分为自然与变化两种。与力度这样一个音强变化结果相关的主要是臂重的变化形式。对力的评价与演奏者在变化中所表现出的度相关，而度，则与演奏者的变化臂重在动作中的有效性相关，与其动作能量转换的能力和水平相关。因此，当我们在力与自然臂重之间，在度与变化臂重之间，找到相通的、相同的感觉时，可以得到这样的启示；自然臂重所提供的力，是演奏技术能量转换的基本条件，它主要作用于与音相关的范畴，而变化臂重所显示的度，是能量在演奏中的不同分配和分布，它主要作用于与乐相关的范畴。

力度是艺术音响的构成条件之一。音响变化的表现功能是多维的，无法用力度这样一个孤立的概念诠释。

不同的臂重与力度关系的体验，有着截然不同的演奏动作感觉。

一以用力多少作为动作感觉信号的演奏者表现为：

1．演奏中不同的动作形式变化体验为用力的大小。

2．常规训练中，不同的动作变化主要体验为单一性的强弱差。

3．动作水平会经常性的随着体能的消耗而波动。

4．强奏时音质偏锐硬，动作的静态支撑部位出现移动或者紧夹。弱奏时音质偏虚杂，臂部的感觉大于指端的弦感。两种状态都伴有不自然的呼吸。

5．力度变化时，音点密度会盲目地随之改变。

6．音乐心理发展滞后，囿于力度信号的超强，表现性技巧呈平面。

7．动作之间是孤立和分散的关系，技术没有结构的功能优势。

二．以臂重与力形式的关系作为动作感觉信号的演奏者表现为：

1．演奏者对不同的音强变化体验为动态功能部位臂重的增减。

2·常规训练中，对不同的动作形式所产生的音强变化主要体验为与动态部位臂重及其相关的力形式变化。

3·正常条件下，动作水平与感觉信号的强弱相关，而与体能的消耗没有必然关系。

4·音强变化时，感觉信号仍然保持在指端，音响主要显示为音点自身大小的改变。仍然保持应有的弹性和润性，音质音色仍然圆融通透。不会产生杂质、虚质、噪质和硬质。

5·力度变化时，仍然保持原有的音点密度。

6·音乐心理与动作心理同步发展，表现性技巧呈综合的、立体的、多维的、多层面的，而不是单一力度型的。

7·动作之间的关系建立在有序的基础上，技术具有结构的功能优势。

第四节　臂重与音点密度

同比条件下,单一的臂重变化表现为音强的改变。对音线类动作而言,与音强变化相关的是线条内音点质量的大小,而不是线条内音点间距的改变。

臂重与音点的关系是演奏者专业化知觉的内容之一。它体现着演奏者控制弦体的能力,以及能量转换方式的合理性。同时,它也是演奏者在臂重能量的释放过程中，动作感觉信号的稳定和功能正常的标志之一。

与臂重体验相关的音点密度非正常变化主要有以下表现：

1·臂重增加时,随着音强的变化而加密,音线呈现非正常波动,音点疾乱，匆促。

2·臂重衰减时,随着音强的变化而减疏,音线呈现断续隐现,音点稀疏，零落。

3·在多弦或者带有织体变化的演奏中,音强变化时会干扰声部进行的和谐与平衡。

4·没有建立起自动化的臂重与经过弦速度比例关系反馈机制,音强

变化时，无法调节相应的动作感觉信号。

臂重与音点密度的良性关系，必须建立在对臂重功能正确理解的基础上，必须在实际演奏中有意识地体验，必须对弦上感觉形成良好的记忆。

第五节　臂重与力臂的关系

在动作运行中，参加动作的动态功能部位是作为一个带有自重的整体，以合理的力形式作用于弦上的。同时，自然臂重与力臂的作用关系也因此而确认。

常规训练中同一动作的臂重与力臂，其比例是相对稳定的，在动作感觉信号中体验为自然臂重。在表现性技巧中，两者的比例关系是不稳定的、不断重新分配的，在动作感觉信号中体验为变化臂重。

在动作连接和动作转换中，臂重与力臂的关系是相当重要的决定因素。不同的动作之间发生的形式变化，同一动作发生音强的变化，实质上都与臂重和力臂相关。同比条件下，原生状态的音响与变化状态的音响，与臂重和力臂的比例相关。

一臂重条件变化而力臂条件不变

用于同一动作形式的音强变化中。在保持原有的力臂条件下，动作感觉信号主要体验为单一性的臂重增减。这时，臂重与经过弦速度的比例关系会相应随变。

二·力臂条件变化而臂重条件不变

用于不同动作形式的动态部位功能变化中。不同的动作交接，如果在自然臂重的条件下进行，由于其臂重、经过弦速度、力臂三者的比例是稳定的，演奏者的感觉信号对变化的敏感程度通常大于稳定。因此，演奏中的体验是动作外显形态的变化所引起的力臂的改变，即：动态功能部位的改变。这种变化所产生的音响，只是呈现了不同动作的原生音响的差异，其音响的表现功能是无法替代的。

三·同时变化臂重和力臂条件

臂重与力臂同时变化，实际上意味着其它完成动作必要条件的随变，动作的感觉信号相对复杂。由于动作能量、力形式、弦上释放三方面的关系是动态的、变化的、不稳定的，在演奏进行中的各种心理与技术的变数都能对其产生影响。这样的条件下，演奏者的专业化知觉水平是分辨和调节感觉信号的最有效因素。可以参照的规则是，动作交接时，动作连接与转换的一般性规律始终有效。

第六节　臂重与左手系统的动作

左手动作的力形式与右手不同，作为动作能量的臂重也是在不同的条件下释放的。

左手对自然臂重和变化臂重的体验与右手是不一样的。它的感觉信号以触弦、在弦体上移动、在音位上移动为主，只有极少数动作是以经过弦为技术方式完成的。

自然臂重是弦与品位相触的基本的必要条件。常规训练中，与正常发音无关的、或者多于正常发音所需的按音重量，都会进入动作感觉的误区，对基本的起落技术造成相应的负面影响。

左手的变化臂重主要表现在演奏中双手交接动作和独立发音的动作中。在大多数情况下，虽然手指在音位上的重量变化并不能够导致有效音响的改变。但是，左手的变化臂重与音乐心理活动密切相关。特别是在润音动作和腔韵动作中，一方面，弦体张力的变化必然带有臂重的随变，另一方面，腔韵和润音所产生的音态的变化必然在双手的共同作用下才能实现，左右手对弦体的感觉是在统一的音乐要求下体验的，右手音响变化时的臂重条件改变，会在相当大的程度上影响左手。

中国琵琶的左手演奏技法，是在以手指动作为主体功能的基础上形成其框架结构的，几乎所有的发音都与手指动态相关。这就意味着常态感觉信号对自然臂重的体验，是对手指及其自然落下动作的重量感觉，而不是它在落下过程中人为加力的感觉。

左手的基本动作是非经过性的，演奏者对臂重的体验必然与手指在弦上停顿相关。

一与停顿的时值相关

相同的把位上，基本按音动作的感觉信号相对单一。对臂重的体验与手指在弦上停顿的时值相关。音点交替快,动作感觉信号则轻灵,音点交替慢，动作感觉信号则偏沉缓。

二 · 与停顿的形态相关

手指在弦上停顿的框架，与体位的协调程度相关。通常，按音动作的动态功能部位框架变形越多,或者后部静态支撑部位的原有功能变化越大,力臂与臂重的原有关系就会发生改变,感觉信号中对臂重的体验就相对明显,相对重。在弦体张力方式改变时,演奏者与臂重的体验也会产生变化。

三 · 与停顿的位置相关

由于中国琵琶形制的特殊性，在琴体的长度与宽度变化相对大的条件下,左手按音动作对生理自然条件的利用程度也有很大差异。按音动作的位置以第二把位为相对最佳的体位参照,演奏者在相位、高音把位、高音区的里弦等音位上所体验的动作感觉,臂重的信号会略有差异,或者相对增强。

四 · 与停顿前的移动方式相关

带有变位的按音动作，特别是与换位和跳位动作相连接的按音动作，由于臂部的同步变位,使发音手指原有的感觉信号产生了相应的变化。手指在弦体垂直或者换弦移动的距离，对演奏者的臂重体验会产生直接影响。在距离相同的条件下，指序与弦序的设计具有协调臂重的重要功能。

另外,在同样的速度条件下,加快动作落下的速度,动作进行时会产生增加臂重的感觉。这样的情况通常出现在打音类动作中,无论用于打单音或者空打和音,动作部位功能都会相应体验到臂重与加速度同时的感觉。

臂重在琵琶演奏艺术与技术中的重要功能是毋庸置疑的。演奏动作

的音响结果由能量、力形式和释放方式决定，而臂重在动作的动态进行中，是贯穿始终的主要感觉信号，它所承载、所传导、所反馈的感觉，是运动觉中最有效的、与音响直接相关的信息。

应当说明的是，臂重并非沉甸甸的动作感觉，并非用臂的力量对弦体进行“顶、挤、压、撞”。恰恰相反，合理的利用臂重所产生的是协调、轻松的感觉，它具有良好的耐力和稳定性。对臂重的成熟驾驭，能够使演奏动作的组织严谨、高效，动作的交接流畅自若。即使在音强、速度、幅度的复杂变化中，臂重的信号也会以其出色的排异性，保障动作始终在有序技术技巧的状态下进行。

对自然臂重与变化臂重的感觉和理悟，必须要经过相应的训练和体验。对于演奏技术而言，臂重与人为的用力所产生的结果，从音响与形式美感方面，都无法比较，无法并论。它们不是级差，而是质差。

演奏者对运动能量资源的利用方式及其有效性，决定了其能量转换的最终结果。演奏技术，实质上是将这种能源在不同的速度、音强、形态条件下，进行不同比例、不同量、不同形式的分配。从效能和来源两方面来讲，自然臂重在琵琶演奏中的优势是独一无二的和不可替代的。

第五章　关于演奏技术的结构化

琵琶演奏动作训练的重要技术目标，就是在不同的动作之间建立起合理的作用关系，这种作用关系意味着技术的结构化。技术结构化的主要功能，是为演奏艺术提供综合的动作系统优势的支持。

一 技术结构化的功能优势

1·结构化的动作是一个开放的技术系统，动作之间的关系是互动而充满活力的。它具有稳定性，具有自我调节能力，具有对动作感觉信号敏锐和准确的分辨能力。

2·结构化的动作具有双向的功能作用。在不同的个体动作之间，在不同功能类别的动作之间，在整体动作结构与个体动作之间，都会产生迁

移，并使整体结构逐渐趋向优化，从而带动专业化知觉水平的整体上升。

3·结构化的动作具有特别的抗干扰能力。对动作感觉信息的分类编码具有自我调节的性能，对动作的协调感觉具有趋同性，对动作感觉信息具有吸纳和扬弃的功能，对不合理的动作具有感觉方面的排异性。

4·结构化的动作具有快速的感觉信号检测和提取功能。结构中的动作有着相同的、重要感觉信号的记忆，比如运动觉，比如相同的触弦方式，比如相同的自然臂重体验，以及相同的听觉记忆等等。合理的训练所产生的动作记忆，动态感觉的信号简明、简单，但这是一种经过不断抽象、包容更多技术与音乐感觉信息量的简明和简单。

二·技术结构化的程序

琵琶演奏动作的技术结构是一种无形的存在，是动作之间相互作用的组织形式，是动作高质生存和有序发展的环境条件，是动作在长期的、系统的训练中形成的契约关系。有效的训练，必须在内容、进度、层次等方面，充分考虑到循序渐进的重要性与程序的合理性。

从训练的整体与细节的关系来看，技术的结构化进度的程序与下列方面相关。

(一)非具体技术性的作用关系

1·右手元动作与衍生动作的关系。

2·左手基本发音动作与变化发音动作的关系。

3·基本动作与表现性技巧的关系。

4·个体动作与技术结构的关系。

5·动作方法与训练方法的关系。

6·个人原有条件和现有状态与发展可能的关系。

7·音乐心理与技术心理和谐发展的关系。

8·心灵与音乐，人体与琴体，手指与弦体的作用关系。

(二)结构化程序的一般性规则

1·技术结构的承重框架是以元动作为核心的基本动作，基本动作的

训练应当遵循先元动作，后衍生动作的规则。

2·考虑到动作感觉的迁移，基本动作的训练，应当遵循先音线，后音点的规则。

3·动作感觉信息的加工过程是从短时记忆再进入长时记忆的，新动作的训练应当采用先定性，动作稳定之后，再定量的方式。

4·所有动作的训练都应当首先强调并解决整体协调感的问题，再解决局部准确性的问题。

5·训练中,首先强调动作的积极性,然后再训练动作的稳定性与耐力。

6·首先进行动态部位功能的训练，再进行变化能力的训练。

7·任何一个动作，必须在常态条件下先体验并能够熟练运用自然臂重之后，再进入变化臂重的训练。

8·结构化的过程，应考虑具体动作训练的基本进度中演奏者的协调能力，速度能力，支配能力，变化能力，表现能力，还应当考虑与此相关的迁移能力，抗干扰能力，应变能力，即兴能力等等。

第一节　左手系统技术结构化的程序

·熟悉音位与框架

熟悉音位,训练手指的基本起落动作,体验不同把位的框架感觉。基本按音动作的音位宜从第二把位开始。具体进度如上图所示。

二·基本按音技术

首先训练手指在合理框架中的起落动作。宜选择在中间音位的第一弦开始，然后再进行音位和弦序的变化。拇指的按音宜安排在持琴稳定，琴体四个手指的按音动作基本规范之后进行。

三·变位技术

先训练同步下行移动，再训练同步上行移动。从移位开始，再换位，然后逐渐过渡到跳位的训练。所有变位动作,都应首先训练手指带弦在品

位上移动。

四 · 指序变化技术

先训练收缩指，再训练伸展指。先训练保留指，再训练平按指。

五 · 快速技术

快速技术的训练带有明显的阶段性。宜在演奏者已经解决了基本按音技术,并且能够感悟到人体与琴体的关系,再开始训练。从一个相对稳定的把位逐渐介入变位动作,带有伸展指或者弦序与弦数的变化的快速训练，宜相对稍后进行。

六 · 润音技术

先训练吟弦，掌握手指带弦横向移动的动作，再进入揉与猱的训练。

七 · 腔韵技术

训练从推弦、拉弦动作开始，再训练绰、注和撞的动作，扭的动作手部框架变化较大，宜安排在稍后训练。

八 · 其他技术

左手的泛音、打音、带起、撴音、断音、止音、虚滑等动作,它们在音乐中的功能往往大于技术训练的功能,因此,这类动作的训练可以较快地与实际使用相融合，宜分别安排在技术进度的不同阶段。

第二节　右手系统的技术结构化程序

一 · 元动作

右手动作的训练主要与元动作相关。在已有的动作形式范围内，元动作中的音响基本形态只有弹挑类是音点技术，其他各类均为音线技术。其功能性训练的程序为：

（一）弹、挑 类

从中速弹挑开始，其他依次为旋转功能，屈伸功能，复合功能。而后进行快速弹挑的训练,依次为以手指屈伸功能,复合功能,小臂前端的旋转功能。

（二）轮指类

从五指长轮开始，其他依次为五指轮，四指轮，四指长轮，弦序变换的轮指，弦数变换的轮指，下出轮，常用组合动作的轮等等。

（三）指摇类

从中指摇开始，其他依次为食指摇，无名指摇，拇指摇，弦序、弦数变换的指摇。

（四）滚奏类

依次为 指滚奏,复合功能的滚奏,臂滚奏,分指滚奏(同向双滚)，交叉滚奏（逆向双滚），弦序变换的滚奏，弦数变换的滚奏（扫拂滚）。

（五）摭分类

依次为食指中关节与拇指末关节的组合，手指与拇指基关节的组合，中指与拇指的组合。两个手指的触弦位置先平行，后上下错位。

（六）臂摇类

根据演奏者个人的已有技术条件，可以从小臂为支点的臂摇开始，也可以从无支点的臂摇开始，依次为中指或者食指，无名指，弦序变换，弦数变换。内折的臂摇，宜先选择蝠手为支点的臂摇，再训练以面板为支点的臂摇。选择无名指开始，其他依次为中指，食指，弦序变换弦数变换。

二 · 衍生动作

衍生动作的训练进度和程序，与元动作的训练是互相关联的，应当根据实际使用情况安排训练。通常情况下，依次为主要的基本动作，常用的基本动作，基本动作的变化形式。

三 · 动作的交接技术

依次为动作连接，动作转换，常用组合动作，功能性组合动作。尤其要注意点与点的交接技术，线与线的交接技术，点与线之间的交接技术。

四 · 弦序变换的技术

依次为相邻弦序的变换，隔弦弦序变换，先训练分指动作，后训练

伸指和屈指动作。先训练同向变换，后训练逆向变换。弦序变换的距离宜逐渐增加，臂部动作宜逐渐介入。

五 · 与音响变化相关的技术

音响变化的训练必须考虑弦数的因素，指甲材质与弦体材质的因素。

（一）音强的变化

在弦体张力不变的条件下，音强的变化依次为：从有级变化到无级变化，从渐变到突变。在弦体张力变化的条件下，音强的训练依次为，保持音强不变，音强随变。在不同的弦数条件下，保持或者变化音强。

（二）音色的变化

在同比条件下，音色变化的训练依次为：触弦位置的变化，指甲锋面条件的变化，特殊位置的音色变化。

（三）音质的变化

在同比条件下，音质变化的训练依次为：动作动态部位功能的变化，动作方向和径迹的变化。

（四）音态的变化

训练依次为，发音的弦数相同，动作幅度随变，动作方向随变。在相同的臂重条件下，改变经过弦速度，在相同的经过弦速度条件下，变化臂重。

第三节　双手配合的技术结构化程序

双手协调配合的技术结构化程序可以参照以下程序：

1 · 双手音点对位，感觉对应的训练。

2 · 双手线性动作感觉对应的训练。

3 · 双手音点自由对位，或者错位的训练。

4 · 双手动作在反差条件下的感觉训练。依次为 臂重的反差，音形态的反差，速度的反差。

5 · 右手与左手独立发音动作的交接训练。依次为 音强在同一平面

交接，音强在反差的层面交接。

6·双手感觉传递、交流与反馈的训练。

7·双手弦外动作表现性技巧统合的训练。依次为：动态感觉，气息感觉，韵律感觉，性格的感觉，风格感觉等等。

合理的技术结构，会为每一个新动作提供综合的整体的支撑。结构化的优势是通过承重性动作相互之间有效的作用关系体现的。右手系统以元动作的承重功能最为显著，它们在动作中的感觉信息量最大，感觉信号最强，能够把各自衍生的动作排列成有序的纵向关系。左手系统的基本发音体系和腔韵润音体系，是右手系统动作之间横向作用关系的生成条件。其他作用于结构化进程的条件，比如：演奏者的心理发展条件，器乐专业训练的各种必要的能力，音乐因素与非音乐因素等等，则是技术结构的第三个维度。

第六章　关于演奏技术的常规训练

常规训练是演奏家个人保持演奏水平的重要条件。最为日常演奏活动不可或缺的内容，它在强化基本动作的感觉信号，促使技术结构的深化和复杂化方面，具有无法取代的功能。

有效的常规训练，能够提供日益优化的技术储备，综合与简化动作的提取方式，并且由此反作用于演奏者的心理自信。

常规训练不是在每天的练习中简单地活动手指，或者练习曲、基本功的简单重复。它是演奏者技术结构的形成过程中，承重动作的重要的感觉信息加工方式。是在非情绪条件下和非变换条件下，在一个时间单元内，对于元动作和常用基本动作进行中性的重复，是有目的的动作感觉的理性体验。它对演奏者专业化知觉水平的提高，技术结构的稳定，保持演奏的技术活力和艺术成熟期的完美状态，有着非同寻常的、实际而具体的功能效用。

常规训练的主要动能

1·强化元动作感觉信号，为动作迁移提供必要的感觉基础。

2·保持肌体协调的运动感觉和良好的运动水平。

3·巩固和深化动作之间的作用关系。

4·最大限度地延缓人体肌能的自然衰退所带来的负面影响。

5·用量的积累，有效地促成动作的良性质变。

常规训练的有效性，不是由单元训练时间的长短决定的。它主要取决于演奏者在练习时理性参与的程度,感觉分辨能力,内容及练习方法的有序性。合理的训练方法是生理动作与心理活动之间高效的平衡力,在相对短的时间内,以相对简单的训练内容,为全天的演奏活动提供技术感觉信号和心理环境。

一主要内容

(一)音线类动作的训练(右手)

包括元动作与衍生动作中的音线类动作。

(二)功能性训练

右手包括屈伸、旋转与复合三种功能。

左手的速度功能，包括音阶、练习曲和带有特殊技术含量的短句。

(三)双手对应性训练

平衡感觉的训练，包括音强，音色，虚实，动态等。

舒缓感觉的训练,包括双手音点的线性动作方式,比如幅度、方向等等。

对应与反差感觉的训练，包括自然臂重的体验，动作疏密关系的体验，动静关系的体验等等。

二·参考训练方式

(一)自然臂重条件下的动作感觉和听觉体验

所有动作，特别是在带有弦序、弦数变换的动作中，都应当在自然臂重的条件下进行训练,目的是逐渐对动态部位功能的感觉和听觉分辨记忆同时进行信号统合。

(二)弦上动作的感觉体验

(三)动作条件的保持

常规训练宜在相对恒定的条件下进行。比如，在一个特指的时间单元内,动作的音强、经过弦速度、音点密度、触弦位置和角度、指甲锋面条件等等，均应保持感觉信号的重复性。

(四)双手对应的感觉

音点的对应需要双手同时注意自然臂重，触弦的方式，点与线交流的感觉，音点密度的对应，呼吸与分句的关系等等。

三 · 其他方面的要求

1 · 常规训练的内容不能等量安排，演奏者应当把自己有把握的、相对接近稳定的感觉信号放在首位，以期借此创造正迁移的条件。

2 · 训练前的强肌能活动，强情绪反差，对感觉信号的提取有一定的负面影响。为了训练的有效，应当在开始前留有适当的预备时间。

常规训练的每个单元所耗用的具体时间因人而异。通常，随着演奏者专业化知觉水平的不断提高,时间会逐渐减少。成熟的演奏家只需要几个技术结构内承重性的动作,就可以准确提取有效的感觉信号,并且在已经掌握的动作之间自动化地传导。从而,使全天的演奏在协调合理的技术状态下进行。

常规训练的另一个优势是，它具有十分重要的修复技术的功能。演奏者在演奏活动中正常或者意外出现的替代性动作，感觉信号的错位，暂时性技术问题等等，都会在一定程度上留下动作心理的印记，常规训练是调整动作，修复感觉的良方和佳径。对于整个肌体来说，短而精的常规训练,不是一般意义上的活指练习,而是以综合的、知觉的效用,对肌体技术能力的强化，对技术状态进行保健，以及对系统外技术感觉信号的免疫。

有效的常规训练以智慧和技术的方式，持之以恒地将感觉信号强化，在以演奏者专业化知觉水平的提高为目标的训练中,具有阶梯般的引导功能是演奏者技术进步和技术发展的心理基础。

第二篇　与演奏实践相关的问题分析

中国琵琶的演奏艺术和演奏技术，从来都是相互作用，相互关联的。有些问题或者与概念相关，或者与方式方法相关，或者与评鉴评价相关，它们在演奏艺术的美学理想方面,在具体的技术组织形式和规则方面,都深深地影响着本学科的发展。

决定演奏者技术状态和水平的因素很多。在动作法与训练法之外,有些非技术本体功能的问题，对技术结构同样具有制约作用。

演奏者在其技术训练中都会遇到诸如局部与整体的问题，标与本的关系问题,包括一些具体的演奏技术问题等等。我们往往无法简单地用技术术语来解释,或者无法用具体的解释手段来解决。这是因为,许多反映在演奏技术细节方面的问题,是由总体性的、综合性的原因造成的,甚至是由表面上看来毫无关联的原因诱发的。在这种条件下，具体的技术问题，应当从演奏艺术以及总体技术关系中求解。

第一章　关于演奏方法

方法是演奏技术，是技巧，是演奏家思维的组成部分。

方法是一个大的概念，即使在器乐演奏艺术的范畴内，它所涵盖的内容也相当宽泛。在此,它被界定在与演奏方式相关的范围内,具体对象是琵琶演奏技术中有关动作方法的问题。

第一节　方法的理论功能

方法的理论功能对演奏者来说是实际而又具体的。演奏专业的特殊性对技术理论有着可操作,可检测的要求。完善而严谨的理论体系,不是一般意义上的局部经验的简单相加，它必须对有效的个人经验进行抽象，使之成为相对具有普适性的技术规则，从而更普遍地作用于专业实践。

专业技术理论与具体的实践之间的逻辑关系，具有在方式方法上指

导实践的意义和功能。如果方法在理论上是合理的，那么，演奏实践应当能够达到预期的目标。

比如：

1·在相同的条件下，常态基本训练应当能够重复训练结果。

2·可以用于对存在的技术问题进行分析、判断和解决。

3·可以参照其观点，预防、调整和调节动作法或者训练法中出现的正常误差。

4·在其指导下，演奏者的动作加工系统是健全的，感觉信号具有辨异的能力，抗干扰能力，吸纳能力和扬弃能力。

5·所使用的专业术语抽象程度高，准确、达意，并且具备与其他学科在概念上交流和沟通的条件。

6·对常态基本训练的结果具有预见性。

第二节　方法的检测

演奏方法正确与否，必须接受实践结果的客观检测。

比如：

1·动作在各种不同的音响层次变化中是否都能获得理想的音质。

2·演奏动作的外显形态是否协调有序，是否舒缓有致。

3·不同的动作之间是否能够流畅自如地连接和转换。

4·是否有，有多少变化的可能性。

5·演奏进行中，是否有协调自然的重心变化，重心变化时，是否影响动作的准确性。

6·演奏中呼吸的状态是否与音乐风格和技术规则相符。

7·演奏技术是否有结构性失调，是否有结构性欠缺。演奏中是否频繁出现替代性动作，对暂时性的替代性动作是否具有调节、修补能力。

8·动作感觉信号是否具有稳定性,是否具有变化能力和自我调节能力。

9·演奏中是否有非正常的体力消耗。动作在使用中是否在相同的部

位出现重复性的局部不适感觉，如腰部，颈部，腕部，肩部等等。

10·指甲磨损是否出现在正常的锋面，胶布是否有触弦产生的深色磨面,面板是否有磨损,音柱的磨损是否呈正常的弧形槽,琴弦的使用期是否正常。

11·是否重复性出现指甲卡弦，或者弹空，或者贴不住弦的感觉。

12·练琴间歇检测双手指尖的温度是否相同，是否正常。特别是左手拇指，和右手的五个手指等等。

第三节　方法的调整

器乐演奏家几乎都经历过技术方面的调整。

方法的调整有主动和被动两种方式，但是都应当有明确的目标和理由,有可操作的计划,有客观而理性的心态,否则,主动与被动都无法获得预期的收效。

·调整的原因

(一)主动的调整

由演奏者技术系统的抗干扰本能引起，主要表现为对异常动作感觉信号的自动化调节。这是演奏者训练有素的预警反应，一种特殊的自我防御反应，是动作系统具有整体优势的标志。主动的对演奏技术进行调整的原因有：

1·在艺术活动中，通过与其他演奏者的比较和反馈，产生自我调整的要求。

2·专业训练中，经过量的积累而出现顿悟，产生自我调整的要求。

3·随着音乐心理的成熟与发展,对技术功能和变化的适应性不断产生新的要求。

这些情况下的主动调整是演奏者心理水平发展良好的表现，但是调整的最终结果并非稳定不变的。它主要取决于演奏者的协调能力和专业化知觉水平,取决于演奏者所选择的方式方法,取决于演奏者预期目标与实

现条件是否相符。

(二)被动的调整

被动的调整通常与下列情况相关：

1·演奏者的动作方法与教师不同,由于教师的要求,而无条件的调整。

2·演奏产生了技术方面的困难，替代性动作已经无法完成。

3·演奏者本人尚未察觉，由于他人的评鉴评价而形成期待或者压力。

4·受文化环境和审美认同的影响而被动调整。

动作调整的结果无法预期，个人心理的影响作用较大。在没有内驱力的前提下，通常带有隐性的阻力。只有当调整产生明显的良性结果时，调整才能由被动变为主动。但是,如果有高水平的教学演示,和有说服力的理论，被动的调整仍然可以取得新的、好的预期效果。

二·调整的方式

(一)正常的调整

正常的方法调整对每位演奏者都是重要的，它能够强化、深化和优化演奏者的技术结构,使其恒久地保持着艺术技巧活性、活力与强势。这种调整通常具备了积极的心理条件和充分的方法准备，在很强的内驱力和理性分辨能力的状态下进行。因此，具有相当理想的调整效果。

(二)非正常的调整

只有单方面意愿，调整中没有目标与方法，心理与实践的配合。作为与调整结果直接相关的因素,演奏者已有的条件,在总体上成为动作调整的隐性或者显性干扰。

(三)习惯性调整

没有明确目标的调整，盲目从众，或者由于对名人的盲目模仿，动作的调整完全在没有心智参与的情况下进行,其结果往往是动作感觉信号的紊乱无序,结构整体功能的失调。如果演奏者的协调感觉相对好,可以减缓这种习惯性调整对整体技术结构的损坏。

(四)不调整

由于各种原因，以习惯代替合理。对于演奏技术方面存在的问题，演奏者表现出心理上的固执与偏激。技术缺陷在思维定势的惯性作用下被遮掩，排斥所有的方法及检测手段，对客观音响及动作感觉失却基本的理性分辨。这种状态不仅仅是动作心理发展的障碍，也是制约音乐心理发展的重要原因。

第四节　方法问题的甄别

动作调整期是一个特殊的阶段，演奏者的心理反应比较大，比较持久。有些影响是显性的，比如，在一定的时间内动作感觉信号的丢失、陌生和紊乱。有些影响是隐性的，比如，演奏者会在较长时间内对被调整的动作有所顾虑。

合理的调整，应当在时间、方法、操作程序方面细致考虑，以减缓演奏者的心理反应。有些技术问题，可以选择更恰当的方式解决，宜简单，顺理成章。总的要求是，调整期内最大限度地保持演奏者整体感觉上的优势，保持演奏总体水平的稳定。

一、必须专门调整的技术问题

所有与动作能量、力形式、能量释放方式相关的问题，都是与演奏艺术与技术密切相关的重大问题，必须无条件地放在首位解决。

比如：

1. 技术的结构性欠缺或者结构性失调。
2. 元动作或者音线类技术的问题。
3. 双手动作框架的问题。
4. 左手变位动作、基本按音问题。
5. 右手动作连接与动作转换、触弦方式、动作定位、功能分类的问题。
6. 与持琴方式相关的问题。

二、需要随时调整的技术问题

1. 完成动作的必要条件中，某一项缺失或者不准确。比如幅度、方

向，径迹等。

2·动力定型尚未完成的动作。

3·进入变化能力训练前的动作。

4·非技术结构中具有承重功能的动作。

所有正在正常训练中的动作，不宜简单进入调整。在动力定型完成之前，动作没有进入长时记忆，动作信号是不稳定的，无法形成对比。这时进入调整，收效甚微。

三·不能盲目进行方法调整的情况

1·仅仅因为与大多数人，与某名人不同。

2·有较强的心理情绪，没有充分理解调整原因，没有理想的调整时间，没有理想的方法。

3·被调整的动作感觉信号较强时，说明该动作正处于兴奋期或者高潮期，不宜直接进入调整。必须有充分的过渡时间，为新的感觉信号进入提供支持。

4·基本动作与表现性技巧在感觉信息方面的正常差异，不是方法正确与错误的问题，不能盲目调整。

5·没有真正掌握，没有真正理解的琵琶传派的特殊技法，没有理悟到传派的个别特殊表现性技法与基本技术之间，是标与本、源与流的关系,它们之间不存在本质的、方法与规则的差异,不宜盲目改变或者调整。

第五节　方法调整的具体操作与结果检测

具体的操作直接关系到方法调整的结果。其功能如同医生的处方,在诊断正确之后，药性、剂量、服用方法等就有着具体的作用。

一·调整的具体方法与技术问题

(一)弱音线条调整法

主要对右手动作的协调性，自然臂重，弦感等方面的问题有效。同时对于衰减错误动作感觉信号的强度具有特殊的效果。

(二)元动作调整法

主要对右手系统的衍生动作问题有效。在特定的时间内有意识地强化元动作感觉信号，会促使正迁移的发生，并通过同类动作的感觉认同，以结构的功能优势排异。

(三)动态部位功能的调整

主要对常用基本动作、动作交接问题有效。调整应当侧重于单一性的加强动态部位的功能。

(四)动作框架的调整

主要对与动作框架原因产生的问题有效。包括持琴框架，人体在演奏中的整体框架，前端手部的框架，后部双肩、双臂的框架。动作框架的调整是综合性的，不能单一性地进行局部调整。

(五)触弦方式的调整

对所有弦上完成的动作有效，尤其是对自然臂重和弦感的体验有效。在技术方式基本正确的情况下，如果音响检测仍然有问题，则应当考虑触弦方式的问题。在多数情况下，采用触弦方式调整动作的问题，必须注意自然臂重与释放方式的把握。

(六)动作条件的调整

对解决动作的局部问题有效。对单一性的动作条件进行调整，主要用于某一个动作训练的中后期，或者用于衍生动作的训练。

(七)训练方式的调整

对所有的动作调整有效。必须确定在排除了动作法的原因之后进行。同时，还应确定是否运动量的原因，与训练后的疲劳感觉相关。是否动作加工程序的原因，与感觉信号的加工与顺利提取相关。是否教材选择的原因，与久练无果相关等等。

二、方法调整的检测

(一)音响检测

音响是对演奏动作最客观的检测。具体要求在常态条件下，基本动

作的音响圆融通透，有弹性，中庸的音质音色。在变化的条件下，音响不应发生非技术性原因的质变。调整后的音响与此对比应当明显不同。

(二)动作记忆检测

调整后的动作，虽然感觉信号相对弱，但是能够分辨、记忆和提取，并且能够在相对短的时间内迅速强化。

(三)疲劳感觉检测

同一动作在调整后应当在耐力方面显示出优势。同比条件下，不会产生体力透支问题。

(四)动作变化适应性检测

调整后的动作应当具有更好的适应性，能够快速在原有的动作中找到感觉信号的支持，进入原有的动作结构。

(五)动作心理检测

调整后的动作，在使用中会带给演奏者对自身能力的自信，增强其作为调节的心理动力，动作会很快进入音乐状态。

(六)动作稳定性检测

完成动力定型以后,具有稳定的抗干扰性,使用中不再有异常的反复。

(七)感觉信号检测

调整后的动作前端感觉明显大于后部，多于后部。弦上动作的感觉体验被强化。

正确的动作方法和训练方法是演奏者最重要的技术发展条件，同时，也是一个具有自我保护功能的系统。技术技巧方面的问题，会通过多种途径反馈给大脑，使问题得到及时的调整。这种预警功能，与演奏者对广义与狭义方法的理解与把握相关。

第二章　关于演奏技术的放松与紧张

放松与紧张是器乐演奏常见的状态，对它的一般性理解描述，与严格的理论概念表述有较大的不同。

从生理运动的角度来讲，演奏进行中的任何动作，都是肌体局部肌群的收缩与复原协调交替的结果。这种收缩即表现为肌体运动所必须的正常的“紧张”。它与演奏动作不协调所表现出的僵硬状态和心理失常的反应有着本质的区别。后者的动作带有外显性的不协调、毫无美感，音响在总体上表现为音质的硬、钝、噪、无弹性。这种紧张相对易于判断。

相比之下，“放松”则是演奏者必须从概念上，从感觉上都要真正理解和把握的问题。

在日常生活中，人体外显行为主要有三种状态：

1·相对静态：如坐，躺，站立，依靠等等。

2·相对动态：如走，跑，跳，旋转等等。

3·局部动态：如微笑，说话，书写，举手等等。

常态条件下，人们在这些习以为常的动作进行中丝毫不会产生紧张感。这是因为动作的完成主要是利用了本能，技术性难度过低，同时又频繁重复而且高度自动化，所引起的心理反应极弱。但是，同样的走、跑、跳，对于田径运动员而言，其肌体与心理的感觉则是完全不同的。一方面由于技术含量的增加和难度的提高，另一方面由于心理反应的增强和复杂化，使得运动员在肌体感觉和支配能力方面都承载着和普通人不能相提并论的负荷。

对于非演奏者来说，这三种状态在感觉上都是放松的。但是，如果进行差异比较，就可以体验到这些不同的放松状态在感觉体验方面是不同的。其中，器乐演奏动作与局部动态的感觉相对接近。即：动作由动态部位和静态部位的共同参与，协调配合完成。

演奏进行中，完全的放松几乎是不存在的。演奏中状态的放松，是以肌群合理有序的分工，协调交替的收缩、复原（张弛交替）所产生的平衡，以及动作心理和音乐心理的和谐来体现的。并且，演奏动作的技术技巧难度越高，动作自动化反应程度越高，对放松的体验就越细微，理解就越深刻、越准确。

单一性的放松对器乐演奏没有任何意义。松而不懈，这不仅仅是程度感觉上的差别。从某种意义上来讲，进入演奏专业训练的第一天，演奏者开始的不是对于放松而是对紧张的体验。数年如一日，身磨心砺，最终圆满的是自若、自如和自在，是对自己的生理能量与精神能量前所未有的自由的释放。释放得轻松，那是因为演奏者对技术高难度条件下的紧张和复杂产生了感觉的“抗体”，释放得自然，那是因为演奏者已经获得了破译紧张与变化的密码。

如果说演奏是一个全身心参与的创造活动，实际上，演奏家在创造过程中所展示的是一种极为特殊的生命状态。这种状态充满着复杂的心理活动和紧张的技巧活动，在这种高质能量的释放中所表现出的从容自信与动态美感，是器乐演奏家必须掌握的、驾驭复杂和紧张的技术技巧。

器乐演奏活动所展现的积极的心理体验，是以合理、和谐、有序的张弛交流为前提的。技术技巧状态下的紧张，是演奏动作有效进行使然。在积极的运动内驱力作用下，演奏者的肌体所表现出的速度、弹性、抗力、适应性、变化性、心理反应等能力，都远远高于，远远大于，远远强于非演奏者。

松，是对演奏技术感觉的上限描述。

紧，是对演奏技术感觉的下限描述。

第一节　常见的动作僵紧情况

与演奏进行所必须的正常的、合理的、技术技巧状态的紧张不同，常见的动作僵紧主要有以下具体表现：

1·音响的非常态变化。主要表现在音强失控方面，通常情况下会产生意外的强音。

2·促进动作的部位功能没有合理分工，没有协调的作用关系，动作无弹性，没有正常的离弦后反弹反应。

3·节奏不稳，律动变化不自然。

4·组织动作的过程缓慢，混淆动作连接与转换的技术方法，不同形式的动作无法构成歌唱性的连贯的线条。

5·音质偏硬或者偏虚，音色偏锐或者偏噪。

6·线性技术稳定性弱,耐力差,音点的均匀度失控,疏密变化失控。

7·外显动态上带有“拼”的夸张感觉，动作的感觉信号主要是体力消耗的多少。

8·没有弦感和琴感，缺失合理的重心调节，专业化知觉水平的构成是单维的。

9·速度类技巧难以胜任。

10·动态部位和静态部位都会不同程度地产生疲劳感或者酸痛感。

第二节　动作僵紧的主要原因

·启蒙阶段技术训练的原因

在获得协调感之前，片面强调音点的结实与响。或者进度过快，缺失必要的技术强化和积累,造成常态动作信号复杂化,提取困难,而不得不用替代性动作，使演奏在勉强应付的情况下进行。

二·基本技术与表现性技巧的功能相混淆的原因

在完成必要的动作组织之前，过多地强调变化表现，使表现性技巧失却了重要的基本技术的支持。或者与音乐风格不协调的表现性技巧设计，使演奏者的心理感觉和动作感觉发生错位。从而造成演奏中的僵紧感。

三·感觉迁移的原因

对低水平示范和演示的简单模仿，或者对高水平演奏的盲目效仿，两种原因都会造成技术与知觉的分离，由于对技术信号的错觉错悟，而产生动作的生硬与失调。

四·对臂重理解的原因

没有正确地区分自然臂重与变化臂重是两个不同的概念，没有理解

臂重在技术条件下的合理释放与一般用力感觉的本质不同，或者将臂重简单地理解为全臂的重量，“使劲”代替了臂重的功能，失却动作的弹性而产生僵紧感。

五 · 触弦原因

能力的释放没有在必要的技术条件下进行，而是在对弦体张力毫无知觉的状态下用力撞击或者敲击，造成动作的生硬、无弹性而僵紧。

六 · 交接过程原因

独立动作基本准确，连贯演奏中却频频失误，动作心理的方面影响而引起的僵紧，是动作交接过程中没有掌握动作连接与动作转换的技术而产生的。

七 · 技术储备原因

由于缺少必须的技术技巧储备，长时间地、或者无意识地采用替代性动作，引起技术的结构性失调，在演奏中的不协调表现为僵紧感。

演奏者对协调感觉的体验与分辨是不同的，对运动必须的紧张和非正常僵紧的分辨能力也有差异，严格、合理、有效的训练可以强化和提高这种分辨能力。

在演奏活动中，以实际而具体可感的、技术技巧的方式，强调动作的协调积极，功能分工的合理，技术组织的有序，比抽象地、单一地强调放松，能够更有效地作用于实际技术训练。

第三章　关于技术结构的问题

技术结构方面的问题对演奏者动作系统的所有动作都会产生影响。这种影响是原则性的、综合性的、渗透性的，是由本及标的。它主要表现在演奏技术的结构性失调和结构性欠缺两方面。

第一节　结构性失调

演奏技术的结构性失调是指技术已经结构化，但是动作之间的相互

关系存在问题。尤其是对技术结构的合理与稳定具有影响的动作不能正常发挥作用。比如：

1·结构中具有承重功能的框架性动作没有发挥其重要功能。表现为主要基本动作的感觉信号是非常态的、不稳定的，没有抗干扰能力。结构中知觉水平高的优势动作会逐渐向知觉水平低的动作倾斜。

2·元动作的技术规则及技术条件出现问题，因此不能对其衍生动作产生迁移。表现为衍生动作之间无法形成相互支撑的关系，新动作的动力定型慢，对动作的支配能力下降，使用中感觉信号的提取困难。

3·已有的技术结构中，动作之间只有横向的衍生关系，而在使用中没有产生纵向的联结关系。表现为动作结构的涣散、不协调，没有整体的、综合的功能优势。

4·表现性技巧与基本技术的关系出现问题，功能混乱，相互干扰，相互替代。表现为组织动作的能力弱，动作心理复杂，技术交接的流畅性发生困难。

在演奏实践中，技术结构的失调对常规训练的影响，主要表现为运动量的增加和积累很难促成质变。训练周期长，同一问题会多次反复。对实际演奏的影响主要是音响表现功能的杂乱，无章无法。

第二节　结构性欠缺

演奏技术的结构性欠缺是指构成结构主体框架的动作缺失，造成结构整体功能优势的衰减。

1·承重性动作的的缺少，或者因为动作质量原因而没有起到承重作用。表现为技术结构中元动作和主要常用基本动作的欠缺。

2·在演奏实践中，结构性欠缺造成替代性动作的产生，而替代性动作的感觉信号对其他动作都会造成负面影响。表现为已经掌握的动作不断出现异常反复。

3·由于元动作的缺失，其感觉信号的简单性和稳定功能被衍生动作

取代。表现为基本动作关系在分类、编码、组织程序方面的紊乱。

4·基本动作被表现性技巧的信号替代，两者独立的本体功能相混淆。表现为基本技术的概念、功能、感觉信号的准确性手段干扰，而表现性技巧会失却最根本的技术支持。

结构性欠缺对演奏水平的稳定会产生根本性的影响，是演奏者专业化知觉水平的提高的根本性障碍。

第四章　关于演奏中的替代性动作

替代性动作是指演奏中出现的非技巧状态的动作，或者音乐表现中出现的应用不合理的动作。它们具体表现为局部对整体的负面影响。

替代性动作的演奏者技术构成中所占有的比例，能够客观地反映其专业化知觉水平的状态，技术储备状况，以及应用技术的综合水准。经典的器乐演奏，其技术技巧的完善与完美的最重要标志，就是没有替代性动作。

第一节　替代性动作产生的原因

1·动作法与训练法的原因都可以产生替代性动作，前者主要发生在参加动作必要条件和组织动作方式的错误，后者主要发生在具体训练规则如进度、运动量等等。

2·没有足够的必需的技术技巧储备，替代性动作与其所引起的连接转换问题相互生成负迁移。

3·动作心理与音乐心理的训练错位，没有同步进行，这种不平衡对动作在使用中的稳定性发生影响，使常态的动作出现隐性的替代。

4·元动作的信号不稳定，对正常产生的替代性动作不能调整。

5·技术非结构化，动作系统没有相互认同的信号，在使用中没有整体的功能优势，没有抗干扰能力。

6·前训练阶段的技术问题没有得到及时而彻底的解决，完成动作的

必要条件不准确，或者解决的方法不当，由此留下隐患。

7. 演奏中，表现性技巧被滥用或者无度夸张，由于失却了重要的技术支持，弦上动作的准确性下降，为替代性动作的产生提供了条件。

8. 频繁地调整动作，特别是基本动作，盲目地改方法。

9. 演奏者本专业特殊的专业化知觉的综合能力相对弱。

第二节　异常的替代性动作

替代性动作可以发生在演奏活动的各个阶段，合理的技术结构能够最大限度地对其产生排异作用。由于原因不同，所产生的替代性动作也是不同的。通常，如果替代性动作出现在前训练阶段，是正常的，一般会随着加工过程的深化而逐渐成为正确的动作。但是，如果替代性动作发生在以下情况下，则必须给予应有的重视。它们如同肌体中出现的恶性病变细胞，其负面影响之大、之快、之久，都远远超出我们的想象。

下列的替代性动作是异常的，演奏者应当在训练中给予特别的注意。

1. 替代性动作出现在同一动作的动力定型建立之后。

2. 某一类特定的连接或者转换技巧重复性出现替代性动作。

3. 双手动作系统之间由于负迁移而产生的替代性动作。

4. 同类动作反复出现相似替代性动作。

5. 由于持琴，人体重心等非弦上技巧所产生的替代性动作。

6. 元动作，常用基本动作，主体动作出现替代性。

7. 任何与能量、力形式、释放方式相关的原因而产生的替代性动作。

第三节　替代性动作的解决建议

替代性动作对演奏者的心理影响是不容忽视的。我们无法想象演奏者在对技术问题忧心忡忡，毫无自信的状态下能够进入理想的创造性演奏。走出替代性动作的困扰，必须有意识地积累解决技术问题的具体方法，并运用普适性的技术规则调整技术，调整心理。

1·保持常态的基本训练，并且在长时间的舞台实践后，静心进行必要的技术检测、调整和修补。

2·在动作形式具有多种选择的可能性时，应当首先理性地考虑自己的技术能力、技术优势和已有的储备。

3·合理安排训练进度。处理局部与整体的关系时，应把可持续发展作为一个重要的前提条件加以考虑。必要的放弃往往能够意外获得。

4·在演奏实践活动中,有意识地增强对客观对象的感知、认知能力，“替别人感觉”不仅是能力,更是方法。善于感知其它演奏者的肌体动态，想象体验其感觉信号,会促进自身对运动协调的敏感,以及迁移能力和自我调节能力。

5·对所有的演示演奏，都应当保持客观和理性的心态。学其长时，应知其何以长，避其短时，应知其何以短。

6·在实践中,任何技术技巧都会遇到选择的问题,所谓最佳,是相对的,是技术对音乐的支持,是音乐对技术的要求。当动作感觉信号出现异常时,听觉的检测功能就显得相当重要。如果在演奏中能够听到自己心底的声音，演奏者的反馈与调节机制就不会休止。

7·由于种种原因,某些作品的指序、弦序等,存在着明显的设计缺陷,这种由于设计原因产生的替代性指法,是演奏者在解决替代性动作问题时所必须考虑的。

琵琶演奏家的特殊能力

第一篇　与演奏艺术实践相关的能力

第一章　读谱能力

琵琶音乐作品在记谱方面有许多特殊性。与一般意义上的器乐记谱规则相比,它采用的是多系统并用,多样性并存的方式。从谱面上看,除了乐谱之外,双手动作系统的指序、弦序、指法、特别要求等符号相当繁杂。尽管如此,也很难找到一份音乐和指法符号的标识与实际演奏的音响相符的乐谱。这是由多种原因造成的。这些原因可以分为以下几类:

一、传统记谱的原因

目前通用的记谱方式与指法标识,与传统的约定俗成相关,即使有缺憾也很难改变。

二、新指法标识符号的欠缺

元动作所衍生的新指法尚未有通用的准确标识,或者没有独立的指法符号。

三、同一动作不同的名称和标识

由于受不同的师承关系和地域性因素的影响,产生了相同的技法多种名称及标识的现象。

四、音乐风格与指法符号不匹配

囿于作曲家对琵琶技法所特有的音乐表现功能认识较浅,或者设计指法的演奏家对音乐风格及内在意韵缺少深层的理解,音乐与技法相游离。

琵琶演奏者必须具备特殊的读谱能力。从某种意义上来讲,演奏家从谱面所读出的内容,最为客观地反映出其作为器乐艺术家的音乐直觉感悟,以及对本专业艺术表现规律与特性的知觉水平。

读谱是演奏活动中一个重要的准备阶段。演奏者可以从平面的乐谱中阅读出立体的器乐音乐意象,可以读出作曲家的心跳,读出其灵魂的直白,可以读出作品的风格美、结构美和形式美,可以读出音乐的精神

品格之所在，可以在阅读的过程中进行想象演奏，体悟音乐器乐化的奥秘和奥妙。

在读谱过程中，音符与音符之间的关系表现为相对的，具有多维变化可能的。受音乐风格的制约，演奏家的想象必然会在相应的空间展开。但是，演奏家个人的艺术修养和品位，以及技术组织能力和应用能力是有差异的。这就决定了他们在可变的条件下，会自然地、自觉地运用自己的积累和成熟的方式，处理音符之间动态关系。以下两方面是作用于读谱的相关因素。

第一节　读谱与指法标识

由于历史的、地域的、传派的、名称来源、命名方式等原因，中国琵琶谱中所采用的指法符号系统是不同的。这些不同体系的符号往往会出现在同一首作品中，由此产生了多种形式并存的现象。这些不同的符号体系，对演奏者读谱过程中与音乐表现相关的联想必然发生影响。

多系统指法符号产生的原因

（一）时间原因

在不同年代出版的乐谱中，可以清楚地看到符号标识的变迁。由减字符号到专用符号，指法符号从一个重要的方面记录着中国琵琶音乐的发展和完善，特别是演奏技法的形成，以及形式的独立表现功能的形成。

（二）传派原因

这部分指法往往有着特殊的名称。它们与各个传派的特殊技法和艺术风格形成有关。在以传派艺术为特色的乐谱中，对技术形式的标记，反映出各自不同的风格特征和技术构成。

（三）地域原因

指法的地域性特征主要与当地的语言风格相关。相同的动作，出现了异地异名的情况。同时，由于其他的原因，在同一地方，也存在着同动作不同名称或标识的现象。

(四)来源原因

琵琶的技术构成中，有些动作是由其他器乐的演奏技法引入的，有些动作的符号和名称也是由同样的原因引入的。在长期使用中，这类动作已经完全实现了琵琶化，但是，其原有的名称和标记却保留至今。

(五)命名方式原因

由于琵琶繁多的技术形式是在有关相当漫长的发展过程中形成的，其名称和符号都具有多样性和多源性的特征。即使在当代出版的作品中,也依然存在这种现象,因此,一个动作的命名,所采用的参照系却是不同的。常见的有以动作外显形态命名,以音响效果命名,以动态功能部位命名等等。

二 · 指法符号的分类

中国琵琶谱中所出现的符号相当多，它们往往是艺术与技术的具体要求。与实际演奏相关的符号有以下几类：

(一)标明具体的动作形式的符号

分为左手和右手两大系统。主要和常用的符号大都可以与具体的动作形式相对应。

(二)标明音色变化要求符号

同一动作形式，标明触弦位置条件的改变。如上、中、下、八度、等等，这种变化，往往会伴随技术条件的相应随变。

(三)标明音态变化要求符号

同一动作形式，详细标明左手润音方式的要求。如在某个具体的音位出现吟弦符号，以改变原有的音态。

(四)标明弦序符号

在有多种选择的条件下，同样的旋律和音高，标明弦序要求，意味着对音色或者技术交接的特别需要。

(五)标明指序的符号

指序符号主要是对左手的动态和技术交接动作要求。

(六)文字说明的符号

随着演奏技术的发展，衍生的动作以及部分非乐音动作，尚存在符号和名称的欠缺。这些动作往往由具体的文字加以描述或者说明。

上述的琵琶指法符号方面的特殊性，是影响演奏者的读谱能力的因素。读谱过程中的音乐想象,同时也与指法的设计与选择相关。谱面标识的留白,正是演奏者在读谱时创作的空间,它在音乐表现技巧方面所具有的可塑性和选择的弹性，都是演奏者在音乐和技术之间相沟通的条件。

第二节　读谱与音态选择

在读谱过程中，演奏者从音与音的作用关系中所感悟的音态变化，是形成个人艺术风格的重要环节。面对相同的作品，每个演奏者都会选择与自己内心冲动相符的音态手段。从这个意义上来说，演奏者可以用眼睛听，用耳朵看，用心灵唱。这是演奏家的音乐心理发展水平的一种特殊的标志。

音态的选择与技术能力，技术储备，表现性技巧的应用水平相关，并且在相当大的程度上受到专业化知觉水平的制约。

在读谱过程中，由演奏者选择并决定的音态变化往往无法在谱面标明，常见的有：

1. 润音音波的选择。
2. 行腔归韵的选择。
3. 触弦位置的选择。
4. 止音与断音方式的选择。
5. 动态功能部位的选择。
6. 指甲锋面条件的选择。
7. 经过弦速度的选择。
8. 动作幅度、方向、径迹的选择。
9. 音态的选择。

演奏者从谱面读出的音态及变化，不是孤立的或者单一的，与其内

心音乐听觉相关。它们不仅具有发展表现性技巧的功能，还能够在强化、调整、改变音势的过程中，提高技术的应用功能。

成熟的演奏家在第一次读谱时，就能够读出音符之外的乐情，乐韵，乐思，乐意，乐境和乐理。这种状态下，谱面所有的多义符号和留白，实质上是演奏家挥洒个人意志的一片自在的云天。

第二章　综合记忆能力

对于器乐演奏专业而言，记忆有着许多特殊性。与生活中普通的信息相比，演奏家的记忆具有更为多样，更为多元的特性。在一般记忆习惯的基础上增加记忆方式，会增强原有的记忆单元，还会拓展新的记忆单元。琵琶演奏艺术所具有的复杂的技术形式和丰富的表现形式，对演奏者的记忆方法，记忆能力，记忆容量，都有着更高、更强的要求。多维的记忆方式，会使演奏活动始终获得心理能量的支撑。

学习和记忆功能的研究在近十几年取得了显著的进展。记忆的神经机制和基础，作为脑科学的前沿课题，其研究成果对所有的学习记忆都有重大作用。

实际上，生活中通过感觉器官传入大脑的大量信息，只有很少的一部分能够过渡到长期记忆中去。科学家的研究表明，在脑内，信息以突触为通路，以化学介质为传递的物质，而反复地对一个信号进行刺激，对长时记忆来说是必要的、不可缺少的条件。

琵琶演奏家的记忆方式是综合的。触觉记忆，动态记忆，听觉记忆，风格记忆，视觉记忆，概念记忆等等，各种记忆之间存在着一定的作用关系，分别以不同的功能作用于演奏活动。

综合记忆的特殊性和优势有以下表现：

- 记忆的有效性

演奏者可以采用自己的方式，从任何一个小的记忆单元中提取完成演奏所需要的全部条件。即：记忆中的每一个感觉信号都是全息的。

二 · 记忆的有序性

演奏感觉信号的加工过程中，各种记忆方式之间形成了相对稳定的作用关系，它们在演奏中会生成有序的链式反应。

三 · 记忆的开放性

原有的记忆方式对新信息具有选择和吸纳的功能，可以随时扩充原有的单元记忆和设立新的记忆单元。

第一节 动作条件的记忆

演奏专业的相关记忆主要是在动态中形成的。对动作条件的记忆要经过整体——局部——整体这样一个过程,最终才能获得对动作完整的记忆。对动作感觉信号的加工而言,实际上所有承重性的动作,都经过了这种特别的动作条件分级记忆的加工。

初级的整体记忆产生于对动作外显形态的粗略印象，局部记忆是动作训练中最复杂的,只有当演奏者通过感觉信息的加工,完成了对动作条件的记忆之后，才会重新在新的层面上获得演奏的整体知觉。

动作条件的记忆，指对完成动作的所有必要条件，所有动作变化条件的记忆。具体可以分为以下几方面：

· 概念记忆

包括本专业演奏的普适性规则的记忆，以及该动作具体技术要求的记忆。同时，应当记忆动作在技术结构中的位置，纵向与横向关系。

二 · 动态部位功能的记忆

实际上是对力形式的记忆。演奏者应当明确各部位在动作中的功能，其中主要是动态与静态功能部位的交汇位置，以及动态的功能形式。

三 · 动作框架记忆

指人体与琴体的框架关系，双臂各功能部位的框架关系，手指与弦体的框架关系。尤其是在演奏进行中，各部位的框架动态。

四 · 弦上条件的记忆

弦上记忆包括指甲锋面条件，自然臂重条件，触弦的角度条件等等。

五、动作定位的记忆

定位与动作的分类无关，每个动作都有定位的要求。由于单一动作条件的变化可以引起定位的改变,演奏者应当对不同的动作选择相对固定的定位参照，并且对定位变化的条件形成记忆。

六、动作径迹和方向的记忆

作为完成动作的必要条件之一，动作在进行中的状态所形成的径迹和方向,是可视、可感的。对其形成记忆,有助于后部支撑部位功能效应的检测。

七、动作的音响记忆

在自然臂重条件下，不同的动作具有音响方面的差异。演奏者建立对元动作,对常用基本动作的自然音响记忆,以便在感觉信号的加工过程中形成有效的反馈和检测，完善对动作的全息记忆。

第二节　动作知觉的记忆

动作知觉的记忆是动作训练中最有效和最重要的记忆。动作的感觉经过泛化和分化阶段,由稍纵即逝变为能够储存和能够提取,逐渐进入有序的状态,主要是有目的和有意识记忆的作用。在知觉的层面上,动作信号具有更佳的稳定性和抗干扰性。

动作知觉只能生成于动作进行中，必须经过长时间的合理训练，以综合记忆的方式对同一信号进行反复刺激,才能够完成。动作知觉与一般意义上的动作感觉相比,最本质的差异是:在感觉的层面上,动作信号是相对游离的、孤立的、易受干扰的,在知觉的层面上,动作信号是相对稳定的、与其它动作有关联的、抗干扰的。

动作知觉记忆是演奏者专业化训练水平和程度的标志之一。它对演奏者运动感觉的抽象能力与联结能力的发展具有十分积极的作用。

一、总体知觉的记忆

由于演奏中力形式的不断变化，对动作的知觉往往是总体的改变。这种总体知觉表现为与特定的表现目标相关的记忆，即：非具体的、非单一动作条件或者感觉信号的记忆。

总体动作知觉是在多种动作形式交接过程中产生的。通常，与音乐风格的表现性技巧有着难以分割的关系。随着动作交接形式的改变，演奏的总体动作知觉也会相应随变。从这个意义上来讲，总体动作知觉是动作连续进行条件下形成的，是相对变化的。对它的记忆是笼统的、整体的、不能分化的，是受音乐心理制约的。

二 · 局部知觉的记忆

局部知觉是可以分化的、具体的，相对单一，相对稳定。它最主要产生于人与琴接触式的作用关系中，比如：人与琴，手指与弦等。

局部知觉的记忆是总体知觉的基础,它制约着总体知觉的记忆和提取。

专业化运动觉是由局部知觉构成的。但是，并非所有知觉都能够通过训练进入长时记忆。演奏活动中有效的局部知觉记忆包括以下几方面：

1 · 手指触弦训练所产生的知觉。

2 · 手指对弦体张力变化所产生的知觉。

3 · 手指对角度、距离、径迹、方向、锋面变化所产生的知觉。

4 · 手指对速度变化所产生的知觉。

5 · 人体，特别是腿部和前胸对琴体的重心变化所产生的知觉。

6 · 人体对动作框架的改变引起的体位变化所产生的知觉。

第三节　风格的记忆

中国母语文化的丰沃积淀以及多源性特征，为琵琶艺术的美学风格奠定了深厚的人文基础。中国琵琶音乐艺术多维文化色彩的形成和发展，与以技术形式的多样性为前提的风格表现空间有着不可分割的关系。

琵琶演奏家的音乐风格记忆，是其艺术积累的重要方面，它对于演奏家的音乐心理发展和成熟能够产生特殊的影响。

风格的记忆不是孤立的。演奏者需要长时间的文化濡染，需要对与风格相关方面的完整理解,需要对特定的技术方式形成稳定的体验,需要大量的听觉感悟和知觉比较，才能形成对风格的直觉和表现的冲动。

风格的记忆主要由以下几种类型：

1 · 时间的风格特征。

2 · 地域的风格特征。

3 · 演奏家个人的风格特征。

4 · 艺术传派的风格特征。

5 · 技术发展和技术结构特征。

6 · 音乐风格与技法统合的特征。

记忆的单元越多，发生联结的可能性越大。风格的记忆方式因人而异。以下几方面可供参考：

1 · 特殊的腔韵润音及其方式记忆。

2 · 特殊的技法以及表现性技巧记忆。

3 · 典型的、特殊的演奏形式记忆。

4 · 旋法、调式、调性、曲式结构记忆。

5 · 典型的乐器及其音响记忆。

第三章　感觉、知觉能力

感觉,是对演奏家在演奏活动中综合反应状态的形容。各种体验,如听觉,触觉,视觉,运动觉,音乐觉等等,都是演奏家终生与其相伴的个人体验。

感觉在演奏活动中和技术训练中的功能作用是初级的、低水平的,它具有不稳定的特性和滞后性。比如对速度的感觉,对音强的感觉,对协调的感觉，对弦体张力的感觉等等，通常表现为对存在或者结果的一种体验，反应之后会稍纵即逝。它没有预见性，反馈给大脑的信息是分散的，不易分辨的。

但是，在一定的条件下，感觉被反复重复体验，形成相对有序的信号时，就会逐渐稳定在相应的记忆单元中，出现稳定的特性，这种情况表明感觉已经过渡到知觉的阶段。

知觉在心理活动的层次上高于感觉，这是因为经过过渡阶段的反复加工、编码，吸纳了更多的经验，获得了其他相关心理活动的辅助支撑，感觉已由单一的对结果的滞后性体验，转变为对结果的预见，以及对结果的目标性期待和要求。并且，能够在结果产生之后，对其进行知觉分辨和排序，反馈给大脑的信息相对准确，具有可比性。这时，知觉对于技术训练才有积极有效的指导意义。

对于琵琶演奏家来说，复杂的演奏技法，对感觉的要求更为复杂、更为细腻、更为苛刻。感觉是知觉的基础，是知觉的必要条件。作为一种重要的专业能力，感觉是可以发展，可以扩容，可以深化的。感觉能力的提高在专业活动中具有相当的可操作性，在实践中给予充分的关注，能够对演奏者知觉的发展提供更优越的心理条件。

心灵对音响及其变化的感觉—— 知觉，手指对弦体及其变化的感觉 –知觉，人体对琴体及其变化的感觉——知觉，是琵琶演奏家三种最重要的个人演奏体验。

第一节　弦上感觉

琵琶演奏者在弦上体验到的感觉，产生于高质、高能的人体和心理活动过程。从这个意义上来说，演奏是一种展示在琴弦上的精神的、心灵的动态。经年累月的训练，只是以感觉构筑一个载体，用来传导灵魂之间的交流和对话。

作为不同的力形式的输出终端，手指是完成能量转换的关键部位。演奏者最重要、最细腻、最精彩的感觉，都是通过双手与弦体的相互作用获得的。弦上感觉最重要的功能之一，是把综合了多种运动觉和音乐觉的信息反馈给大脑。随着训练的复杂化和深化，感觉也会由于信息的扩充和更

新而日益丰富，日益敏锐。

弦上感觉是指左手在触弦时通过指腹获得的感觉。它包括演奏中对弦体张力，弦体粗细，触弦位置等变化的动态体验。

弦上感觉是双手系统各种感觉的综合。在动作条件和技术方式的制约下，手指与弦体相触所获得的感觉信息，是一种可分辨的动作觉，是形成双手动作记忆的必要条件。

弦上的感觉极为个人化。一方面与双手的整体动作水平相关，另一方面由于反馈的作用，它也能够对参加动作的其他部位产生影响。在此基础上形成的专业化知觉，相当复杂，相当细腻，相当丰富，是双手各种动作形式在动态中的作用关系所生成的。

弦上感觉是一种技术状态，体现着演奏者双手的综合动作水平。因此，必须对指腹与弦体相触时所产生的感觉有意识地、自觉地进行分析，采用综合的方式对手指弦上感觉到的信息进行加工，以形成有效的记忆和可重复的提取。

可分辨的弦上感觉有：

1 · 点与线的感觉
2 · 虚与实的感觉
3 · 疾与缓的感觉
4 · 深与浅的感觉
5 · 重与轻的感觉
6 · 软与硬的感觉
7 · 宽与窄的感觉
8 · 动与静的感觉
9 · 断与连的感觉
10 · 粗与细的感觉
11 · 刚与柔的感觉
12 · 收与放的感觉等等。

当这些感觉被有意识、有目标地选择应用于演奏中时，它们就会在知觉的层面上作用于音乐表现。随着弦上感觉能力的深化，知觉的功能会越来越显示出其强势。

第二节　弦外感觉

毫无疑问，人体在弦外的动态不仅仅是技术交接的需要，还是音乐整体的一部分，是器乐化过程的一部分。演奏者的弦外感觉是其对体位变化的协调能力的反映，是其对动态美，对形式美的感觉和趋求的反映。

弦外感觉不是孤立的，不能独立于音乐作品的风格表现而存在，不能游离于音乐作品器乐化所必须遵从的技术规律而存在。

弦外动作是琵琶演奏艺术中形体变化幅度最大的部分，其动态的协调、自然、优雅、从容、舒缓等等，都与演奏者的协调感和分寸感相关，分寸感是演奏艺术语言中最有魅力和说服力的词汇。

完美的、经典的演奏只有风格，没有习惯。弦外感觉的生动与流畅，是在多种因素的综合作用下生成的。只有在较高的知觉层面上，演奏者才能理解各种感觉之间的联系和关系。经过理性的过滤，演奏者才能更好地积累、体验和分辨，并使其更有效地作用于演奏。

弦外感觉是可分辨的，它主要包括：

1 · 对距离与变化的感觉

2 · 对方向与变化的感觉

3 · 对径迹与变化的感觉

4 · 对幅度与变化的感觉

5 · 对速度与变化的感觉

6 · 对位置与变化的感觉

7 · 对重心与变化的感觉

8 · 对框架与变化的感觉

弦外感觉是一种可以提高的能力，从协调到自如，再到自在，演奏者

从自我到忘我，从忘我到无我，是一个从感觉到知觉，从知觉到意念的发展过程。在知觉的层面上，上述种种弦外感觉能够直接作用于音乐表现。

第三节　人体对琴体的感觉

演奏者与琴，由最初毫无关联的两个个体，到平等亲和关系的形成，经过了相当长时间的磨合。作为关系中的主体，人及其能动性是决定性的。演奏家尽善尽美的艺术活动，是人性、琴性、乐性和谐共生的体现。

人对琴的感觉是多维的，演奏活动中所有的动态变化，都与人对琴的感觉相关。演奏家对琴的理解和情感投入，决定了两者在演奏中的相互关系，是否能够在高水平的状态对演奏发生影响。

在演奏活动中，人对琴的感觉在以下部位能够获得可分辨体验：

1. 听觉和视觉。
2. 双手与双臂
3. 颈部和头部。
4. 双肩和前胸。
5. 腰部和臀部。
6. 腿部和双脚。

经过有意识的训练，演奏者可以知觉到上述部位在演奏进行中与琴体的有机关系，重心的改变，位置的改变，力形式的改变等等，都会在两者的交流配合中获得微妙和美妙的体验。

同样，相同的条件下，琴的活力和灵性，也取决于演奏家。琵琶作为一件乐器的命运与生存质量，会因为演奏家而发生逆转与改变。一面材质精良、工艺精湛的琵琶，会由于演奏家精神、才情、智慧的润养，而成为真正的有生命的圣物。人对琴的感觉和知觉，当是亲切的和虔诚的。

琴的性能与下列条件相关：

1. 产地与文化环境。
2. 制琴师的人文背景与美学鉴赏能力。

3 · 材质与工艺。

4 · 琴在物理、声学等方面的性能。

5 · 琴的使用者及其专业化知觉水平。

6 · 琴的使用方式，护理方式，使用地区，气候条件。

7 · 演奏家的技术方式，技术水平，音响想象创造力。

综上所述，应当注意的是，演奏者在感觉方面的差异是较大的，对各种感觉的敏感性不同，反应速度也不同，因而会在不同的程度上表现出对知觉水平的影响。关注感觉的发展，会对演奏者的音乐心理发展产生非常积极的和非常有效的影响。

第二篇　与个人心理发展相关的能力

第一章　演奏家的评鉴、评价能力

音乐艺术的评鉴、评价活动，具有极为重要的功能。对理论研究的意义，对美学研究的意义，对社会学研究的意义，对音乐的生存质量的提高和发展空间的拓展，都是无法替代的和不容忽视的。

器乐演奏家的评鉴评价活动与一般概念中的音乐评论家不同。基于对本专业的深入和理解，基于知识结构的强势和认知结构的强势，评鉴、评价活动和能力具有鲜明的倾向性、专业性与特殊性。

评鉴、评价能力是演奏家个人艺术修养及人格风范的重要组成部分，它本质而客观地反映出个人的美学崇尚，美学品格和文化理想。

囿于历史的漫长，社会发展的曲折，文化现象的复杂等原因，在真正意义的美学层面上，中国的琵琶艺术期待着更为理性，更为客观，更为深入，更具独立精神，更具个性化的鉴赏评价活动。

对美的鉴赏缘于个人的直觉和感悟，缘于同时期文化环境，文化比较，文化理念和文化信仰的影响。对于琵琶演奏家而言，评鉴评价是其应当具备的重要能力之一，这是一种受专业文化氛围和专业教育方式影响的能力，是获得性的、可以发展的能力。

第一节　演奏艺术评鉴、评价

在演奏艺术评鉴、评价活动中，演奏家的行为综合地反映出其美学追求和美学品位。与其他艺术形式一样，演奏艺术的评鉴、评价没有绝对的量化的标准。在精神或者思维的层面上，在学养或者修为的层面上，在艺术或者技术的层面上，在情绪或者心态的层面上，演奏艺术的鉴赏总会有些具体的方面制约着我们的认同意向和观点。

在特定的专业文化领域，由于信息来源，技术规则，名人好恶等原因，以及更复杂的非艺术因素的作用，评鉴评价往往会显示出某种群体的

趋同性。独步当代的观点，必须具有独立苍茫的健康人格，具有宏阔而敏锐的视野和独占鳌头的理论能力。

演奏家的艺术评鉴、评价能力会异常深刻地作用于自己的艺术风格。对演奏艺术的评鉴、评价是见仁见智的活动，在评鉴、评价能力形成和发展的过程中，以下几方面对演奏家能够产生相当大的影响：

1·演奏者个人的因素，文化理想，知识结构，思维结构，心理发展水平。

2·演奏者的思想、精神、意志、人格的独立程度，发展和成熟程度。

3·演奏者的专业化知觉水平，理论水平。

4·本专业在文化生态大系中的生存质量与状态，可持续发展的空间和条件。

5·演奏者对美，对风格的直觉知觉能力，感悟能力，理解能力。

6·演奏者的母语文化情结与水平，文化比较的能力与水平。

第二节　演奏技术评鉴、评价

演奏技术是评鉴、评价活动中最具体的内容。但是，由于比技术形式更为复杂的原因，对于它的评价也相当弹性。

在通常的意义上，演奏技术的评价能力取决于个人对生理运动的协调感觉，对人体参加动作的部位功能的理解，对演奏基础理论的掌握，对艺术与技术关系的认识。

正如人体在生理运动中存在着普适性原规则一样，演奏也有决定因果关系的技术规则。这些能够对演奏产生直接影响的技术规则，是我们进行评鉴、评价的客观而理性的参照。

·总体技术状况的评鉴、评价

1·技术结构的优化与功能优势,是否存在结构性欠缺或者结构性失调。

2·元动作和常用基本动作，是否存在功能性欠缺或者功能性失调。

3·动态部位的主体功能是否存在功能性障碍。

4．动作法的原因或者训练法的原因。

5．基本技术原因或者表现性技巧的原因。

6．动作心理和音乐心理的发展水平以及平衡状态。

7．技术能力，技术适应能力和变化能力。

8． 力形式与能量及其释放方式。

9． 替代性动作的比例。

10． 动作感觉信号的稳定性和抗干扰性。等等。

二．具体技术状况的评鉴、评价

1．完成动作必要的技术条件是否具备完整。

2． 动作感觉信息的加工过程是否存在分类、编码、记忆和提取的问题。

3．动作的定位、框架、触弦等原因对技术的支持或者负面影响。

4．元动作的音响是否具有自然臂重条件下正常的音质音色差异。

5．技术进行流畅或者失误的原因。

6．出现在演奏中的问题是否属于技术进度、技术程度、技术能力，技术水平，技术使用方面的原因。

7．动作连接与动作转换的状况。

8．弦上动作与弦外动作的协调性和统一性。

9．在常态条件下，自然音响是否圆融通透。

10．动作迁移的速度与水平，等等。

第三节　专业理论评鉴、评价

即使对于以器乐演奏为职业的音乐家，对理论的评鉴、评价也是必须自我强化、自觉发展的重要的个人能力。

对广义文化资源的有效利用，对其他学科知识的有效利用，对其他艺术形式的知觉和理解，都在高层次上表现出演奏艺术大师不同凡响的知识联结和沟通的能力。这是一种思想和理论的能力，这种能力不仅仅作用于演奏家的音乐艺术，更重要的是，它会深刻地影响着演奏家的气质、风

范、品格和精神追求。

在理论评鉴、评价活动中，演奏者的艺术生涯会获得相对客观而理智的方向性认识，从而进一步获得稳定的、自信的心理支撑。对理论的关注，对评鉴评价能力重要性的理解，对非本专业信息的敏锐直觉和有效迁移，是艺术大师与平庸演奏者的本质差异之一。

对相关理论的关注，至少应当包括以下方面：

1. 相关的音乐学理论，特别是原创性的理论。
2. 相关的美学、史学、文化及其比较理论。
3. 本专业的技术理论，其他器乐演奏艺术理论。
4. 与生理运动和心理发展相关的理论。
5. 与个人专业发展方向相关的理论。
6. 其他学科在理论和方法研究上的成果及信息。

此外，理论评价能力的发展，建议关注和把握以下几方面：

1. 文章在该方面研究中所处的位置。
2. 文章所包容的有效信息量，特别是第一手资料的占有量。
3. 观点在逻辑上的一致性。
4. 经验涵盖面，以及概括和抽象的程度。
5. 观点的独立性、独创性及说服力。
6. 文章所采用的研究方法和视角，理论模式和架构。

第四节影响个人评鉴、评价能力的主要因素

作为一种重要的心理能力，评鉴、评价活动中最主要的个人条件是独立客观的思索,独立平和的心态,独立自主的意志。但是,艺术活动的特殊性决定了演奏家的评鉴评价能力,必然地会受到诸种非音乐因素的影响。比如：

1. 当代社会环境，人文环境，地域性因素的影响。
2. 专业环境，学术水平和研究氛围的影响。

3·个人阅历，家庭影响。

4·指导教师的专业综合水平，专业综合能力的影响。

5·名人、专家、学术权威的观点影响。

6·演奏艺术实践的质量，本专业的总体综合水平，专业人员的整体素质的影响。

7·个人理论水平，理性思维，专业学养，能力倾向以及其他非音乐因素的影响。

评鉴、评价活动中，许多因素是演奏家个人难以控制的。但是，随着艺术鉴赏能力和水平的提高,非正常的干扰对演奏家个人判断的影响会逐步减弱和减少。正如我们时常会在事后、甚至若干年后平心静想,有所反思,有所顿悟一样,首先得到的是评鉴、评价能力的提高,独立个性的成熟，以及思想和心灵能量的更加自由的释放。

中国琵琶的演奏艺术，仅仅是我们学科中的一个专业方向。由于教育体系、文化环境、授课方式、师承关系等原因，直接经验的传授占有相当大的比重。演奏家对客观事物的分析和判断，常常以自己熟悉的、习惯的、局部的主观感觉为比较参照系，对专业理解相对具体，相对局部、相对主观，相对狭隘。这种以直接经验的积累为主要依据的评鉴、评价活动，对间接知识的利用率相对比较低，对客观事物的本质认识，往往滞后和落后于个人现有的技术能力。受其影响，评鉴评价能力的发展也往往处于低水平状态，这是自然条件下艺术评论和鉴赏的必然表现。

而有目的的强化，则能够使演奏艺术的评鉴、评价能力，在一个相对宽松,相对理性,相对客观的条件下不断获得发展。以全景式的、前瞻性的眼光评鉴客观事物之间的关系,评鉴演奏艺术和技术的关系,评鉴音乐和其他艺术形式的关系,评鉴艺术与其他学科的关系等等,是演奏家应当具备的不断自我超越的心理素质和文化思考能力。

第二章　演奏家的创造能力

创造能力是一种个性品质，是一种能力倾向。如何最大限度地发挥个人的创造力，是琵琶演奏艺术中重要的研究课题之一。在具体的专业活动中，创造的能力作为一种思想和智慧的能量，始终都是在最高的层次上发挥特殊的作用。

创造能力是演奏艺术家企求获得的能量。有创造意义的演奏活动，是一般意义上的重复、模仿、再现所无法相提并论的。作为极其重要的个人素质，创造力可以最大限度地激发灵感，生成原始冲动，表现个人的艺术理想和美的风范，美的品格，以及独特的个人魅力。

创造力表现为一种个人气质。健朗清明的心态，开放合理的知识结构，自由无忌的探求精神，会在演奏家的自然行为和艺术活动中凝结成一种高贵的气度和优雅的风华。

创造力是全方位的精神大视野。以独到的眼光，把知识的精髓在相应的层面上联结起来，把经验抽象提炼为规律和方法，把认识阅历深化为思想的财富，在常人常见之物、之事中发现美妙和新奇。

创造力不仅有助于演奏家感悟美，更重要的是创造美。创造活动体现了思维着的精神美。

第一节　多种思维方式

一抽象思维与抽象概念

中国琵琶有着丰厚的历史积淀，在快速发展的今天，有关的知识，包括储存于生命物质与非生命物质两种载体上的经验性知识和科学性知识都在不断增长。知识的积聚和信息源的增加，使我们面临着越来越多的学习内容。而抽象思维作为具有统摄能力的思维方式，能够以一个抽象程度相对高的概念，取代若干个抽象程度相对低的概念，在同比条件下，可以使时间增效和增值。

例如，在建立具体的技术概念时：

1·音点作为一个技术概念，抽象程度高于其他的音形态。

2·元动作作为一个技术概念，抽象了所有衍生动作及其关系。

3·音线作为一个概念，是各种线性动作和各种线性音响的综合。

4·腔韵技术作为一个概念，是指若干同类技术方式的集合。

5·中国琵琶艺术作为一个概念，是指创作、教育、演奏、理论、史学、制作、评鉴等专业方向的总和。

抽象思维依托统摄的方式，能够把知识和信息不断在高水平上联结，对记忆来说更为准确，明晰，有序，有效。抽象能力越强，越容易在高层次上有效地利用概念的能量，完成对分散的知识信息的编码和加工。

二·侧向思维与优势灶

侧向思维的主要优势是在对一个问题进行思考时，会意外的从其他领域获得启发和提示。但是对问题的思考必须积极主动，对其他领域在方法和理论方面的动态给予经常性的关注，有基本的的常识和信息积累，这样的情况才能发生。值得注意的是，促成问题解决的诱因，往往是表面看来毫无关联的事物或者条件，因人而异，主要与演奏者的知识结构，兴趣和个性有关。

同时，在专业化训练中，长期或者连续反复对某个问题进行思考，会在大脑皮层形成一个有利于解决问题的优势灶，它使得神经细胞对刺激的敏感性大大提高。这些能长时间保持兴奋状态的脑细胞，在解决问题的过程中，往往能充分地调动个体的原有积累和潜能，对思维的指向和进程产生决定性的影响。

三·辐散式思维与联结能力

长期的演奏训练和艺术活动，会不同程度地积累起各种知识。但是，这些知识只有转化为智能的一部分，才会得到高效利用。

辐散式思维的特点是，在解决某一问题时，能从多方面进行分析思索，重组已有的信息，促进新思想的产生。这是一种对专业训练十分重要的联结能力，这种能力可以通过有意识的自我培养而不断提高，它能够使

演奏者在专业活动中更全面地发挥主观能动性。

比如，在专业技能的训练中，演奏者对动作感觉信息所采用的编码和加工方式都不同，但每个人都能根据自己的方式，有效地把各种动作感觉信息中相同的知觉因素相比较，相接近，以自己的特点和特殊的能力来进行动作感觉信息的加工,并且储存于相关的记忆单元中。这种联结能力,主要是依靠了辐散式思维的功能。同时,为了记忆中的知识、概念、信息等，能够在使用中迅速检索，随意提取，所掌握的知识和技术技巧，必须按一定的方式编码，保持其合理的有序性，才能为联结的发生提供有利条件。

四 · 多维型思维

器乐演奏专业的特殊性，决定了演奏者的知识构成中直接经验的传授占有较大的比重。在相对个性化的学习环境和活动方式，容易使我们的思维向单侧化、单维型发展。在解决具体的技术问题时，或者接受新信息时，易囿于原有的经验，用单一的起点和指向，单一的逻辑规则和线索，单一的评鉴评价标准，来理解呈立体结构的客观学习对象。

任何一个学科，一个专业的未来，都是以多种目标不断在新高度上的集合（聚合）来体现的。作为一个发展中的学科，中国琵琶的未来，必然也是以它在理论体系、音乐创作、演奏艺术、教学研究、乐器科研等方面的综合成就与综合水平来体现的。演奏作为一个专业，与本学科范围内其他专业的发展息息相关，息息相依，息息相连。对这样一个复杂事物的真理性认识决不可能是单方面的。

就此而言，采用多种观察角度、多种形式、多种评鉴评价活动、多种研究方法和多维型思维，对历史文化的、哲学美学的、演奏艺术和技术的、人体运动规则的、音乐心理和动作心理的、物理的、力学的、声学的和系统的等相关方面进行综合性研究，是相当重要的。如同形式逻辑和辩证逻辑在研究人的思维方面所采用的是各自不同的规则，同样，把本学科作为一个整体来研究时，就可以利用多维型思维这种立体的，开放的，在思维起点、指向、评鉴层次等方面都具有明显优势的思维方式。

多维型思维是一种有机的网络结构，多向度延伸，纵横交织在一起，在高层次上形成互补。为使思维的线索多而不乱，应当有一个思考问题的相对的最佳区域。多维型的思维不是一种漫无边际的自由遐想，而是以明确的目标为动力的定向思索，是利用保存在记忆中的经过组织的信息来进行的，否则就无法形成互补。杂乱无序的思维线条，对创造力的发挥是没有意义的。

思维的优势是一种高质的能量。在我们演奏技术的训练中，或者艺术活动中，它的功能是不可替代的。虽然不是具体的动作或者感觉，但是，在不同程度和不同水平的层面上，理性的思辨精神都会引导我们走向心慧智理的成熟，从而在更为丰富的语境中，更为深广的意象中进行创造性的艺术活动。

第二节　合理的知识结构

知识结构和思维方式在创造力的发展中是相互作用的。合理的知识结构，要求把知识组成一个具有整体优势的、多层次的、有一定比例关系的开放系统。同时，它必须具有最佳的内部结构。

合理的知识层次

演奏者的知识层次，同时具有一般意义上的文化要求和专业特殊性的要求。总体上可以分为以下三个层次：

（一）基础性知识

包括与认知与生活相关的常识性知识，文化基础知识，母语文化的知识，有关当代人类文明重要发展的信息。

（二）专业性知识

包括当代文化发展的信息，与音乐文化相关的知识，与演奏艺术相关的知识，与本学科、本专业相关的知识，与个人发展方向相关的知识。

（三）前沿性知识

包括本专业具有尖端水平研究的进展，最新的理论研究动态、成果

和信息。

知识的层次体现出知识内部结构的纵向联系，基础性知识的宽、博、开放，专业性知识的系统、严谨、有序，前沿性知识的精、深、新，构建了一个金字塔式的知识层次,是器乐演奏艺术家知识结构的组织形式之一。

二 · 合理的知识比例

知识的比例体现了知识内部结构的横向关系，可以分为核心性知识，相关性知识和边缘性知识三个部分。

1 · 核心性知识

不同学科，不同的专业方向，其核心知识的构成具有明显差异。必须把对实现自己目标有决定性意义的知识作为核心，深而精，使其成为强势知识，有效地作用于最高层次的发展。

2 · 相关性知识

与实现具体目标密切相关的知识。针对性强，同时对其他领域知识的吸纳性强。

3 · 边缘性知识

指对实现目标有支撑作用和影响作用的知识。通常情况下，这部分知识越丰富，越宽博，对核心部分的支撑越有力。

对于器乐演奏艺术而言，由于演奏家原有的综合条件存在许多差异，个人在才能方面表现出来的个性倾向，决定了在相同的领域内成功地达到不同的目标，或者在实现同一目标的过程中，发挥各自不同的功能。因此，实现以上三方面知识结构关系的合理化，应当从实现特定目标的客观需要出发。并且，根据自己的才能倾向，决定相应合理的知识比例关系，为最终达到理想的目标而高效地进行知识的积累。

三 · 知识的整体优势

演奏家艺术生涯在高层次的可持续发展，必须获得知识的整体优势的支持。知识的积累在整体上具有优势和强势，具有最佳的内部结构，才是相对最有力，最有效，最合理和最有意义的。因为，组织起来的知识

不是原来孤立的、相游离的知识的简单相加。这种经过有目的的特殊处理的、组织起来的知识，能够产生新质，显示出其作为整体的优势。为此，演奏家必须有意识地培养自己把经过选择的知识有序地组织起来的能力，深化理解知识（包括技术动作）之间的作用关系，促使它们转化为有效的智能。

从生理运动的角度来看，人体各部位配合的协调水平，能够决定其动作功能发挥是否能达到相对最大值。双手系统动作的作用关系水平，功能决定演奏者的技术是否具有最佳的内部结构。而在内部结构上具有强势的动作系统，能够在演奏中显示出流畅美和韵律感，显示出极强的稳定性和抗干扰性。同样，只有组织有序，比例关系合理，层次关系合理的知识结构，才能在更广泛、更深入的实践活动中发挥其特别的功能。

知识的整体优势，还需要演奏者根据自己的特定目标和现实环境的变化，进行恰当的自我调节。这种灵活性，有利于所获得的知识在更高的层次上相联结。

创造性是一种高度特殊化的能量。除了思维结构与知识结构的作用之外，作为一种非智力因素，演奏者个人的心理品质也会对创造力方式产生影响。

创造能力的内驱力来源于演奏者个人对于成功的渴望与探求，这是一种对文化理想的崇尚精神和实现个人价值的企盼。这种积极的精神和心态又会诱发演奏者的创造热情和潜在的智力优势。这种精神，在创造的心理结构中位于最高的层次。

关于中国琵琶

器乐艺术，讲到底，是人的情感、心绪、思想、意志的表现，是一种灵魂的语言,是一种精神的自白。这种与音响相关的艺术形式和技术形式，研究的是美的过程美的形态和美的知觉，在音响创造中的学问，所反映的是人的情感能量、心灵能量、生理能量、智慧能量以及精神能量的总和。

在器乐艺术的范畴内，所有表现形式都有着共同的特征。演奏家的专业化知觉构成也有着许多共性。但是，不同的器乐在文化生态中的生存和发展,取决于其自身的无法替代的美学功能,取决于其个性的活力和张力，取决于决定其生存质量的特殊指标。在器乐文化的生态系统中，正是这种特性,保证了不同的器乐形式,作为一个具有生命活性的物种而独立存在。

中国琵琶的历经千年，决定生存质量和发展空间的只有屈指可数的几步。但是，正是因为这几步关键性的前行，奠定了它的文化地位和美学地位，生成并巩固了它在文化生态中的生态位优势。每经历一次里程碑式的发展，必然是各种因素综合作用的结果。在这些因素中，最有决定性意义的是与这个学科相关的人，以及人的精神品格构成，人的理性智慧构成，人的学问心态构成，人的美学崇尚构成。

在演奏技法方面，中国琵琶艺术可以总体归纳为具有中国文化特征的形式美感。它在艺术表现方面的多样性和多维性，则无法简单的用一句话概括。琵琶艺术千载绵延，在文化生态大系中始终保持着生存的强势，与多种因素的作用相关，最主要的是，它所具有的独特的美学追求和美学品格，典型地反映出我们民族的文化理想，精神崇尚和审美认同。

崇简乃天道，与中国其他艺术形式所体现的美学理念一样，中国琵琶演奏艺术也崇尚简洁、简约的演奏风格。成熟的演奏家在艺术活动中所表现出的那种风清云淡的高贵气质，那种在激情澎湃时所表现出的分寸感和驾驭能力，其美妙其洗练，都是在经过高度抽象和理性扬弃的过程后实现的。

文化是一棵大树，是文化和文化人理想与命运的象征。从文化的视角观览琵琶音乐,经典的作品犹如金色的年轮,永恒地展示着历史的精彩,历史的沧桑,历史的沉默,历史的无奈,历史的苦涩,历史的真实,历史的美。

琵琶演奏艺术在相当大的程度上丰富了人对美的感觉，对美的认识，对美的理解，对美的渴望，对美的信仰。

中国琵琶艺术以情感人，它以音响的叙事，用双手在琴弦上如诉地圆满一个情缘，如歌地吟诵一段情结，如泣地叹怀一种情感。

中国琵琶艺术以心动人，它以坦荡的直白方式，与你，与我，与他平等地对话，腔润韵和，清畅如境，明透如心。

中国琵琶艺术以势撼人，它以大块文章的气度，双手取音如墨，自由无忌地泼音洒乐，以全景式的立体乐像，或繁或简，大势撼人。

中国琵琶艺术以景约人，它以词的节奏和律动，约人入景，原色的音，原色的乐，原色的自然，原色的人，和谐陶然，亲密耳语。

中国琵琶艺术以韵润人，它以音的形态、色彩和质地的不同组合，幻化出情韵，诗韵，画韵，趣韵，心韵，神韵，乐韵，气韵，意韵。

中国琵琶艺术以意怡人，它以至真至善的精神能量，清简宁和，怡人怡性，入百年经典，参透悟透，感天地同脉，气象万千。

中国琵琶艺术以境化人，它以空韵，静乐，留白，止声的方式，弦散音逝，人随心行，坐拥长河落日，风荡大野，云流高天。

聆听，气平神凝地聆听，是演奏家自然生活的一部分。听到自己内心原始冲动的呼唤，听到作曲家的心跳，听到音符乐句之间的对白，听到双手与琴的私语，我们就不会无畏地轻举妄动，就能够使充满热度的心灵回归理想的家园。

音乐本无具象，但是可感，可视，可知，可赏。

音乐本无意志，但是可远，可近，可思，可想。

艺术本无标准，但是有美，有魂，有心，有道。

艺术本无原则，但是有品，有格，有境，有界。

出技方能入音，出音方能入乐，出乐方熊入境，入艺境，入人境，入心境，入道境。

音有道，乐有道，道亦有道！

结 语

器乐艺术家的生涯是一个没有终极目标的创造者的命运过程。路漫漫，对完美境界的渴望，是引导我们上下求索，无畏前行的永恒的精神光亮。在中国文化的丰饶之海中，我辈当秉承先贤们的探求理想，秉承先贤们对民族文化的深情与热爱，秉承先贤们凝积在琵琶艺术中的至真、至善、至情、至性、至理、至美、至境的人文气质，有所担当，以苦行者的清寂和纯情，体验航程的艰辛苦涩和瑰丽诱人，体验发现和创造的喜悦与慰藉。

Guanjian Ci

关键词

动作法，元动作与衍生动作，基本动作与基本技术，技术条件与技术方式,腔韵润音动作,动作分类,常态条件,动态与静态,自然臂重与变化臂重，组织动作的技巧，动作的结构化。

训练法，动作感觉信息，动作感觉信号，专业化知觉，动作感觉信息的加工过程，周期性反应，动作感觉迁移，技术结构。

感觉与知觉，常规技术训练，框架功能，动作的协调性，动作的抗干扰性，替代性动作，音乐心理与动作心理的统合。

表现性技巧，音乐觉，器乐化，运动觉，听觉，音形态，音势，音态，音性，乐象。

专业术语解释

B

【把位】

左手的技术术语。包括两个基本含义：第一，基本把位。左手手指按音的具体位置。在多选择条件下，把位具有标明发音音位的坐标功能。第二,中间把位。左手在同一框架条件下(非移动条件下)完成的按音动作。

【变化臂重】

变化臂重是相对自然臂重而言。指由于原有常态动作条件中的自然臂重发生变化,技术方式及其音响必然相应随变。运动觉方面表现为能量释放程度的变化，听觉方面表现为音点大小的变化。

【表现性技巧】

指常态的基本动作在使用中的技术变化方式。表现性技巧具有特殊的音态功能，由变化技巧，组织音乐的技巧等构成，受作品风格的制约。

【臂重变化】

指动作在交接过程中，由于动态部位自然重量的差异而产生的变化。演奏者的运动觉体验为能量释放方式的变化。

【部位功能】

指人体各部位在器乐演奏过程中由于动作形式的差异所承担的不同作用。由两个基本含义构成 第一,指在琵琶演奏过程中人体各相关部位所能够自然承担的具体作用。第二,指动作的进行中各功能部位所采取的具体的参与方式,尤指双臂至手指的外显形态。即 在动作进行中以动态或者以静态的方式参加动作。

C

【触觉】

在演奏中,人体对琴体、特别是手指对弦体在动态变化中的综合感觉。

【常态】

指动作在中庸条件下的技术方式和心理活动方式。人体与琴体，双手与弦体的关系是相对稳定的，动作与心理的关系状态是相对稳定的，技术条件和技术方式及其关系是相对稳定的，没有表现性功能倾向。

【承重动作】

指双手动作系统中，能够对技术之间的作用关系，对技术结构及其稳定性产生根本性影响的动作。

D

【独立动作】

指双手技术系统中与其他动作没有衍生关系的动作。在音响色彩方面与动态形式方面,它们都有着相对的特殊性,通常作为具有特定符号意义的功能性指法使用。

【动作的结构化】

指动作与动作之间所形成的作用关系,在运动觉方面具有稳定的、整体的强势。经过动作感觉的信息加工,在不同的动作之间,能够产生可以被感觉分辨的、由知觉调控的、具有链式反应能力的信号系统,并形成相对稳定的、具有相互支撑作用的动态关系结构。作为一个整体,在这个结构中,动作与动作互相支撑,具有稳定性强,抗干扰能力强,提取信号相对统一的特点和综合优势，是演奏专业重要的技术检测指标。

【动作的抗干扰性】

指动作结构化形成以后，整体技术系统对没有相同密码的动作感觉信号所具有的自觉的排异能力，是重要的技术综合优势之一。

【动作感觉信息的加工过程】

指动作由第一次输入到自动化提取的完整过程。它包括大脑指令、分类、编码、动力定型等不同的运动感觉加工程序。

【动作感觉信号】

指演奏者能够以个人方式支配的相对稳定的运动觉。它表现为个体

特殊的动作提取方式和技术方式。作为演奏者可以凭直觉分辨的独特的生理体验和心理体验，动作感觉信号生成于动作感觉信息的加工过程中，它主要通过相应的框架条件下的手指与弦体的相互作用，从运动觉中综合的感觉信息加工、抽象而来。所产生的相对稳定的技术方式。是动作进入长时记忆的通行证和身份证。

【动作定位】

完成动作的必要条件之一。指在动作框架所提供的坐标条件的制约下,人体、琴体、弦体三部分所形成的相对稳定的距离、角度和位置关系。通常，不同的基本动作具有不同的定位要求。

【动作框架】

指人体与琴体，手指与弦体在动作运行中所形成的动态位置关系。尤其是肩部，肘部，腕部和手指各关节的位置坐标及相互作用关系。是完成动作的必要条件之一，具有制约动作动态部位的速度、角度、幅度、方向和径迹的功能。

【动作能力】

演奏者在动作运行中所表现出的肌体协调性，功能性，适应性，可塑性。

【动作水平】

动作水平有两种基本含义。在技术的层面上，指动作的准确程度、深化程度和复杂化程度。在艺术的层面上，指动作的风格、品位、分寸感和美感。是专业化知觉的重要表征。

F

【反弹】

反弹有两种基本技术方式。第一指动作的复原性，即：动作完成离开弦体之后，自然恢复到原有的预备状态的框架。第二指动作的可变性，即动作完成离开弦体之后，以人为的方式为其设定方向、幅度、径迹和速

度。

【分指】

右手弦序变换技巧之一。指在不改变原有定位的条件下，采用拇指与食指分离的方式，完成同向弦序变换。分指有经过性和非经过性两种。

【分滚】

右手滚奏的一种动作形式。由食指、拇指分别在外弦与里弦滚奏。

【锋面条件】

右手指甲与弦体相触时所采用的具体位置。指甲锋面可以分为正、反面，正锋，上、下偏锋，上、下侧锋，包括拇指的圆锋与直锋等等。

【负迁移】

指在运动觉的体验中，一个动作对另一个动作所产生的负面的、消极的影响。

G

【感觉对应】

双手配合技巧所产生的运动觉体验之一。指双手在弦上与弦外的运行，具有速度、强度、深浅、呼吸、分句、律动等方面的和谐性，在表现方式及动态感觉上具有功能的相同性。

【感觉反差】

双手配合技巧所产生的运动觉体验之一。指双手动作的动态运行，具有方向、动静、幅度、音态、音性、音势等表情上的差异，在表现方式及动态感觉上具有功能的对比性。

【感觉迁移】

一种运动觉对另一种运动觉的影响。

【感觉信息】

指演奏动作在进行中，人体、琴体、弦体在发生作用关系时所获得的演奏综合体验，具有可分辨性的特点。它们经过分类、编码等一系列加

工过程，进入短时记忆，并为最终以简明信号的抽象形式进入长时记忆提供运动觉基础和必要条件。

【功能分类】

指琵琶演奏中人体各相关部位在动作进行中分别承担的生理作用。它由两个层面的含义：第一，从外显形态上，可以分为动态功能部位与静态功能部位。第二，从技术方式上，双手的动态部位功能分为三种，即屈伸功能，旋转功能，复合功能。

H

【横向迁移】

横向迁移是指元动作与衍生动作之间发生的感觉信号的迁移。

J

【基本动作】

指演奏动作的外显形态，包括具体的指法符号和可视动态两个层面的含义。基本动作由元动作和常用的衍生动作构成，作为技术系统的基本成员，它们是演奏琵琶所必须的基本技术储备。它们在使用中出现率最高，对双手技术结构整体的稳定性具有决定性影响。

【基本技术】

指实施演奏动作的基本方式。基本技术主要受技术条件制约。

【径迹】

右手完成动作的必要条件之一。指动作方向确定之后，动作在弦外运行的具体路由。

【技术条件】

指完成动作所必须具备的客观条件。比如，右手系统的技术条件包括动作框架，动作的部位功能分工，动作径迹，动作方向，动作幅度，指甲锋面条件，自然臂重，自然音响特征。一方面，动作条件对于技术训练、

技术调整、技术变化等具有重要的参照作用。另一方面，它也是表现性技巧在使用中深化与复杂化的基础。

【技术方式】

在技术条件的规则制约下，演奏动作运行的具体方法。它与简单的外显形态相似或者模仿有着本质不同。

【角音】

左手带弦至品位或者相位的边缘，采用相应的润音动作与音柱相磨擦所发之声。

K

【空打】

左手独立发音的动作。常用于多弦的空弦发音。

【空带】

左手发音的动作。可以用于单弦或者多弦的空弦发音。

【空间觉】

演奏动作进行中所获得的运行动态体验。包括对动作框架，动作方向、动作定位、动作幅度、距离位置、动作径迹的综合感觉。

【空音指】

指演奏进行中不发音的手指，或者不直接与琴体、弦体相触的手指。

L

【力形式】

指按照一定的技术规则所完成的演奏动作。即通常所指的具体技术动作。由完成动作的必要条件和技术方式决定。

【连接技巧】

指动态功能部位相同的动作之间在演奏中的交接方式，是右手组织动作的基本技巧之一。

N

【能量转换】

在一定的技术条件下，演奏者以某种力形式（动作）在运动中有效释放的臂重（包括自然与变化两种），其能量转换为可感知的客观音响。

【逆向变换】

右手弦序变换的技巧。指弦序变换时，手指自然位置的常态与发音的弦位是相反的。即 拇指在左侧的弦位挑进,或者食指在右侧的弦位弹出。

P

【平按指】

平按指是在同一音位两根以上的弦采用一个手指按音。

Q

【腔韵动作】

指左手表现音过程的技术方式，包括七种基本动作与变化形式。

【屈指】

右手弦序变换技巧之一。在不改变原有定位条件下，食指在拇指下方，以后屈的方式完成逆向弦序变换。

R

【润音动作】

指左手表现音波及其变化的技术方式。包括三种基本动作及其变化形式。

S

【上带】

左手的发音动作。指手指在实按音的上方带弦发音，其音高与实按

音不同。

【时间觉】

指同比条件下，对音符运动过程中节奏、速度、律动关系的感觉体验。包括广义时间觉与狭义时间觉两种。

【收缩指】

左手按音动作的交接小于一个基本把位。

【伸展指】

在没有变位动作的条件下，左手按音动作的交接大于一个基本把位。

T

【替代性动作】

指外显形态粗略近似，但技术状态不合理，技术条件存在误差，技术方式不准确的动作。通常具有经过性、临时性、扩散性的特点。

【替代性指法】

非作品所标明的指法，分为合理性替代与不合理性替代。

【同位换指】

左手指序变换的技巧。左手按音动作的交接在相同的音柱上进行，以平稳的过渡方式，重新组织手指按音动作的指序。

【同向变换】

右手弦序变换的技巧。指弦序变换时，手指触弦的动作方向与发音的弦位是一致的。

W

【无级变位】

左手变位的技术方式。在同方向连续移动的条件下，手指和臂部的移动没有停顿，是与旋律的进行保持相同的速度进行的。

X

【弦感】

双手与弦体发生作用关系时所获得的相关信息及运动觉体验。包括阻力感，抗力感，弹性感，手指对弦体所有具体条件的感觉反馈等。

【弦外动作】

动作在弦外运行的技术方式及状态，包括与演奏有关的人体体位动态变化。

【弦上动作】

手指在弦上的技术方式,尤指双手手指与弦体相触过程中的动态变化。

Y

【元动作】

能够衍生其他动作的动作。具有简单性，基本性，可衍生性三个重要特征。

【衍生动作】

指从元动作派生发展而来的动作。在技术分类、技术条件，技术方式等方面，衍生动作的感觉信息中始终不同程度地带有与其母本动作的相同的技术家族密码。它与元动作是续贯的关系。衍生动作自身也可以继续衍生新的动作。

【音点】

弹拨乐最基本的音响形态。

【音点对位】

双手配合技巧所产生的运动觉体验之一。指动作发音时，双手在速度、臂重、音点密度、动静关系等方面具有动态感觉上的一致性。

【运动觉】

在演奏进行中所获得的生理运动的动态体验。运动觉由空间觉、时间觉和触觉构成。

【音势】

音在不同形式的运动过程中所表现出的发展趋向。

【音态】

音态是指一个音在音乐中的功能状态对其他音的相关影响。

【音线】

有两个基本含义。第一，由同一动作的音点连缀而成的具有线条感的音响。无论时值长短，无论动作形式是否相同，音点与音点之间不中断臂重。第二，由不同形式的动作组成的具有线条感的音响。其在音强、音色等方面对双手的平衡与配合有技术要求。

【乐象】

由音乐生成的意象，缘于人对音在不同形式的运动中所产生的特殊感知和联想。音乐作品在被演示的过程中，由于多种因素的综合作用，在特定的条件下，能够在审美活动中幻化出某种心仪的物象。

【音乐能】

由作品和演奏所共同创造的音响，通过运动的音符和音符的运动，在多种因素的综合作用下，生成一种音乐能。作为一种可以被感知的能，以音乐艺术美的感染力和撼动力，作用于人的精神、心灵、情感和思维。

Z

【指序】

手指交接的顺序。包括左手按音动作手指的排序方式，右手触弦发音手指的排序方式。

【折指】

手指关节,特别是左手末关节在按音动作中出现的内折(凹陷)现象。

【中间把位】

指在位于两个符号所标明的把位之间,重新构成的左手按音动作框架。

【转换技巧】

指动态功能部位不相同的动作之间在演奏中的交接方式。是右手组织动作的基本技巧。

【指甲锋面】

指发音时指甲与弦体相触的具体位置。

【中介指】

能够改变已有的把位关系的手指。可以由变位之前或者之后的手指担任。作为左手组织动作的基本技巧之一，其主要作用是以相对灵活的方式，合理地组织按音动作的指序。

【正迁移】

指已经获得的运动觉或者知识对新的感觉信号或者知识所产生的有利的、正面的、积极的影响。

【专业化知觉】

专业演奏家所特有的心理活动方式。由运动觉、听觉、音乐觉所构成的多维演奏感觉体验综合而成。

【自然臂重】

完成动作的动态功能部位至触弦部位作为一个整体，在动作进行中所有效释放的自然重量。

【自然音响】

指常态条件下，动作在进行中所产生的原生音响。其音质、音色、音强等具有相对中庸的特质。

【纵向迁移】

纵向迁移是指运动觉或者音乐觉的强化和深化。

我的专业学习简历

1971 年进入安徽省艺术学校，先后师从胡锦华、苗国新、来惠英三位先生。开始接受中国琵琶的启蒙教育。启蒙老师对我的影响是多方面的。他们为我在音乐艺术领域的全面发展奠定了扎实的基础。

1977 年考入中央音乐学院，师从陈泽民先生。作为一位学者型的老师，陈先生的严谨的艺术风格，博学和认真，待人的宽厚、正直和坦荡，使我获益匪浅，至今仍在影响着我。在他的培养下，我第一次在文化的层面上了解和认识中国琵琶艺术。

1980 年转入中国音乐学院，师从王范地先生。这是我学习音乐过程中的重要阶段。在王先生的培养下，我接受了系统的演奏技术与艺术的训练。王先生在演奏艺术及教学方面的造诣对我产生了重要的影响。

1982年起，我向杨秀明先生学习潮州音乐。在将近三年的时间里，杨先生独特的音乐观、人生观和美学信仰，与潮州琵琶演奏艺术和谐而自然地相融合，使我对器乐艺术家在演奏活动中的特殊的生命状态有了更深的理悟。

1984 年春，我赴福建省泉州市向庄步联先生学习南音琵琶艺术。南音琵琶音乐中蕴含的历史、文化、美学崇尚、技法特征等信息，无疑帮助我从一个新的视角理解了中国琵琶艺术风格表现的多样性。

1984 年秋考入中国音乐学院研究生，由王范地先生和沈洽先生做我的导师。这是一种具有非常优势和强势的教学组合。两位先生创造了一种新的人文实践模式，使我能够从多层面、多维度理悟中国琵琶艺术作为器乐文化的深刻性和巨大的包容性，我开始并认识本专业与其他学科的关系，以及本专业在文化生态中的生存状态和发展空间。沈洽先生的《音腔论》和他在文化、音乐、艺术、教育理念、思维、方法、学问、智慧等方面的成就和宏阔视界，对我产生了极大的影响。这是我的理性思维步入成熟的阶段，也是我从器乐学的角度对与中国琵琶演奏艺术相关的理论模式

和方法进行整体研究的重要开始。

1985 年读研究生期间，我向中央音乐学院浦东派传人林石城先生学习浦东派琵琶艺术。同年我还向刘德海先生求教。

1986 年我有幸在南京求教干汪派传人程午嘉先生，在上海求教于崇明派传人樊伯炎先生，平湖派和崇明派传人陈恭则先生。几位先生的学养，对中国琵琶艺术在美学方面的见地，谦和的大家风范，对我的触动是强烈而深层的。这引发了我开始关于中国传统音乐文化的人文实践模式的思索。在上海期间，我还向殷荣珠先生请教。

1989 至 1998 年我先后在奥地利和德国度过 9 年，专业的学习与实践在另一种文化背景下展开。两种文化在观念与表现方面的差异比较，使我产生了对中国音乐传统整体意义上的心理皈依和自觉意识，演奏风格发生转折性变化。

此外，多年来我的专业学习受益于戏曲音乐理论家、作曲家时白林和音乐教育家、音乐学家、作曲家李西安两位先生的教诲，他们在各自领域的成就和大家的睿智给了我诸多的启迪，他们的文化理想和音乐智慧始终是我专业学习的作用力。

后记

H o u J i

本书在写作过程中始终得到专家及同行们的关注。在此成书之际，真诚地感谢中国音乐学院王范地先生、沈洽先生、任宏女士，中央音乐学院陈泽民先生、谈龙建女士，甘肃省艺术学校葛德琴女士，安徽省艺术学校来惠英女士、朱叶女士，作曲家、戏曲理论家时白林先生，解放军艺术学院徐晓燕女士。

此外，上海音乐学院王蔚女士为此书做了积极的推介，秦毅女士帮助输入了全部谱例。在写作期间，陈国平先生做了许多事务性的工作，在此深表谢意。

费维耀先生是本书的责任编辑，他的学养和视界，他的帮助和鼓励，对这样一本学术专著的出版是非常重要的。周艳梅女士是本书的美术编辑，她为本书做了精心的版面设计。借此书出版之际，特向他们致谢。

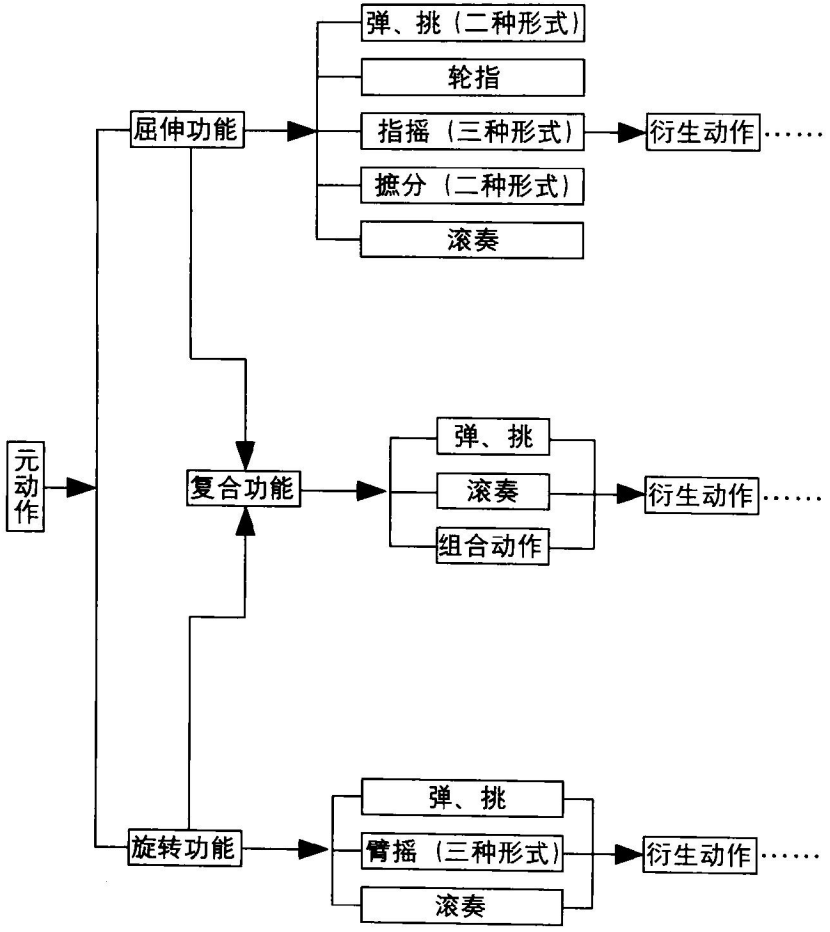
作者

1999年初稿

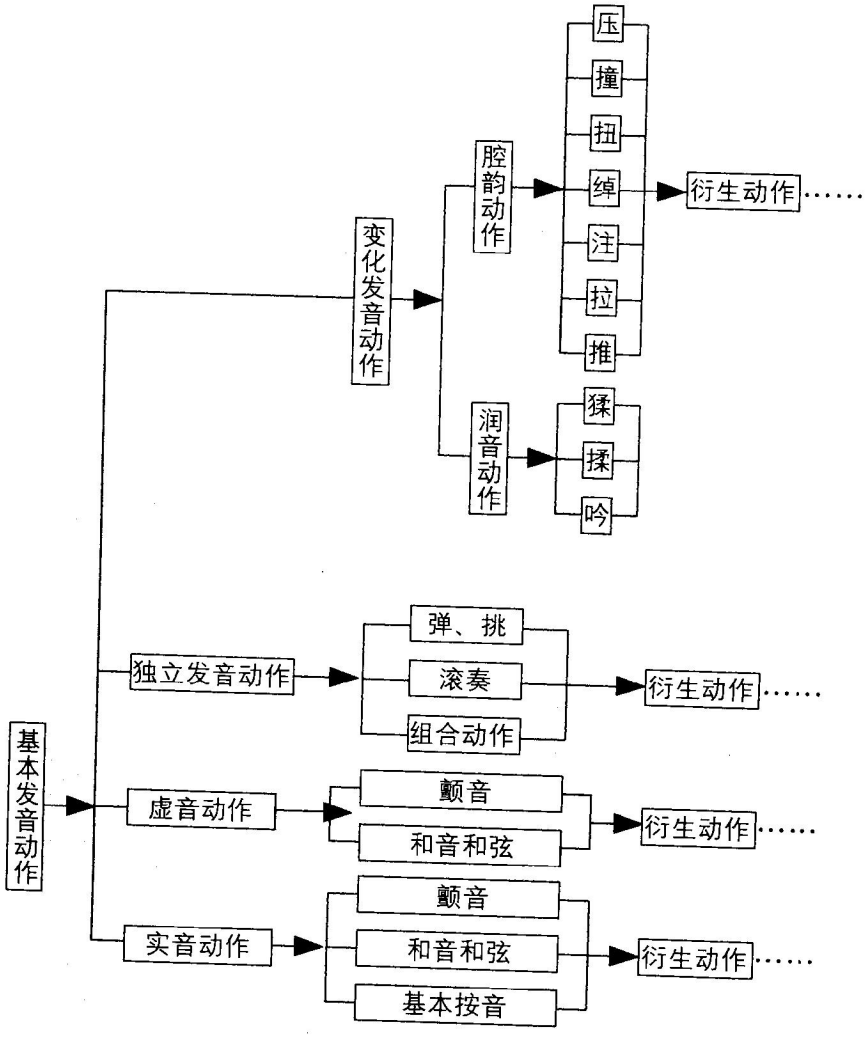
2000年完稿

图例

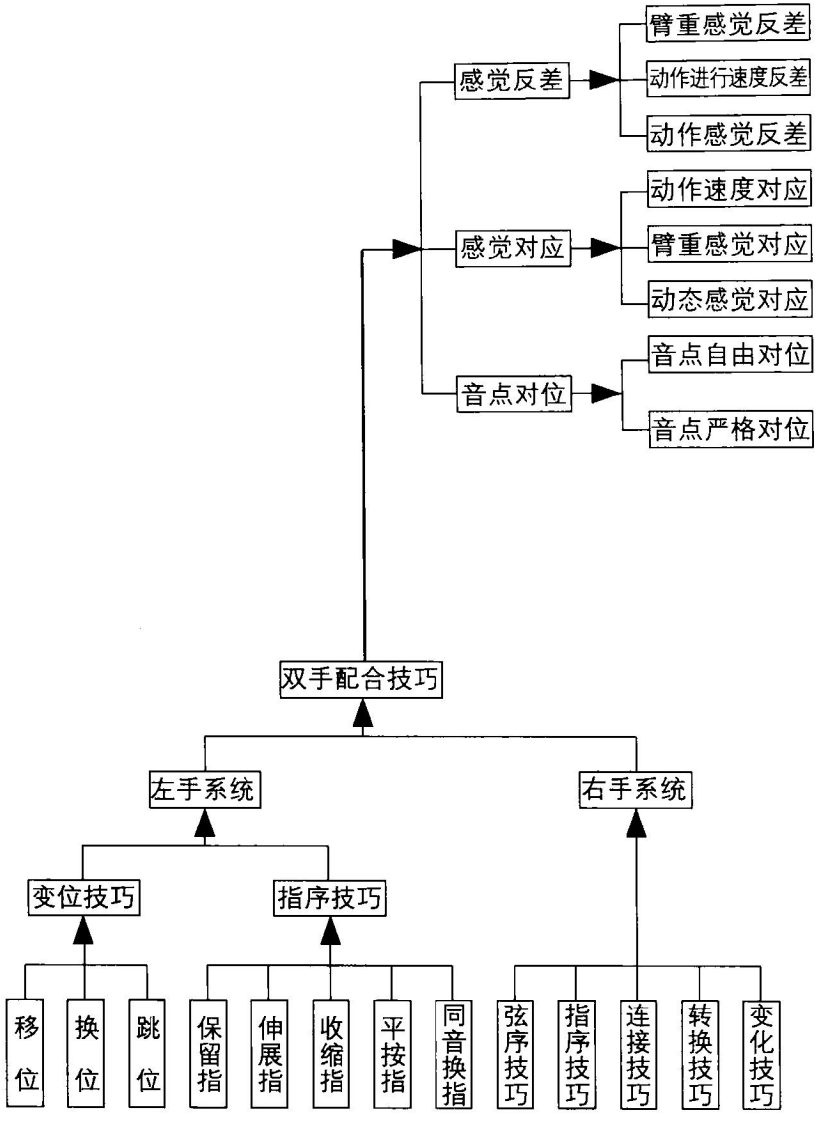
图例一：右手系统动作关系



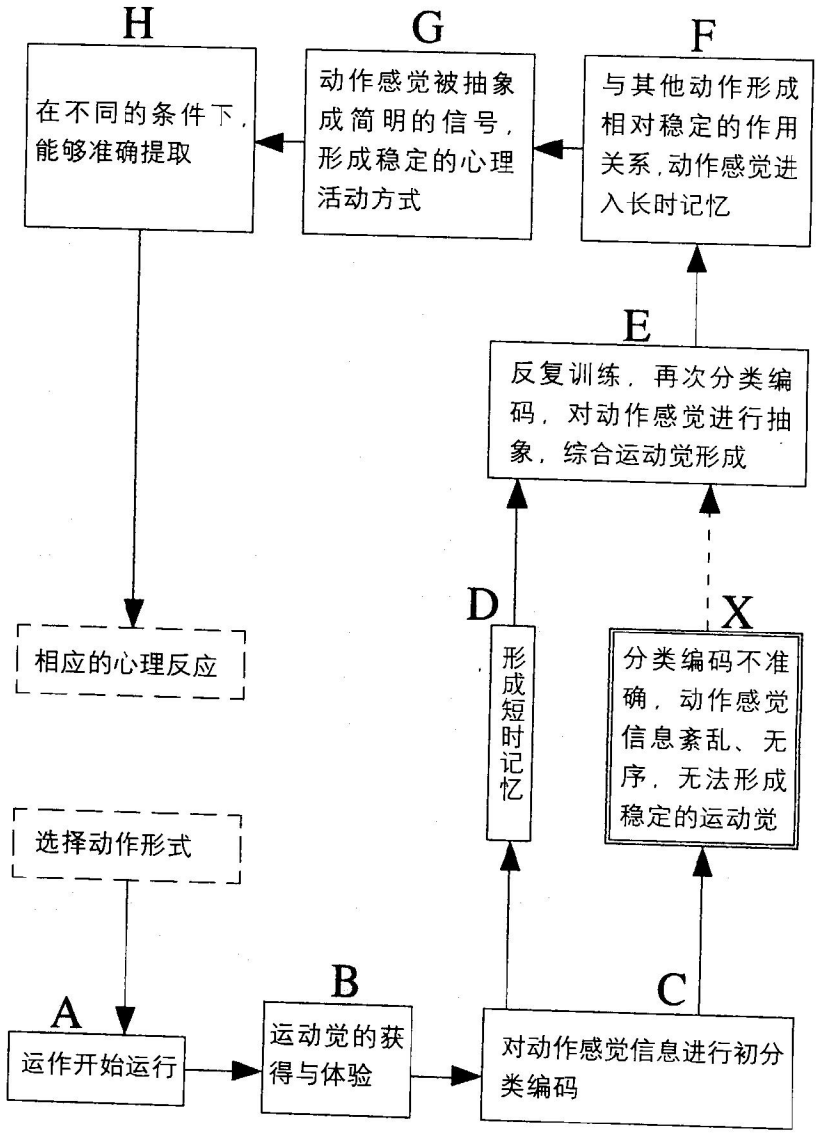
图例二：左手系统动作关系



图例三：组织动作的技巧


臂重感觉反差
动作进行速度反差
动作感觉反差
感觉反差
动作速度对应
臂重感觉对应
动态感觉对应
感觉对应
音点自由对位
音点严格对位
音点对位
双手配合技巧
左手系统
右手系统
变位技巧
指序技巧
移位
换位
跳位
保留指
伸展指
收缩指
平按指
同音换指
弦序技巧
指序技巧
连接技巧
转换技巧
变化技巧

图例四：动作感觉信息的加工过程



图例五：琵琶演奏的专业化知觉构成

