

第一章

吉他的彈奏姿勢

A. 身體的姿勢

坐姿

B. 樂器的放置與穩定

1. 放置與平衡
2. 穩定性
3. 接觸點

C. 身體的動作

A. 身體的姿勢

初學者面臨的基本問題總是在於樂器平衡與身體之間的關係。他跟吉他之間必須產生互動，具激勵性且合乎人體工學。這種互動不僅可以避免所有勉強作出的姿勢更可以幫助樂器彈奏技巧的發揮。拿穩吉他而不妨礙到身體及左手臂的動作應視為吉他教學的一個起始點。

吉他放置不當或坐姿不良，會馬上產生手指運動的困難並阻礙它們在技巧上的自由發展。而且，過了一段時間會引起各種不同的痛覺，尤其是肩膀和背部。如果吉他放置的方式迫使右肩使出不必要的力氣（例如右臂放在吉他上端時離開了自然的位置或往前移動）數小時後，背部的疼痛就會因為違反人體工學及不舒服的姿勢而產生。

吉他應配合身體，而非身體遷就吉他。但在某些手及手臂的動作要求下，身體必須配合移動，但不能影響樂器的平衡與穩定。彈性（Flexibility）應是演奏者最顯著的特徵，但絕非僵直。這種柔韌度唯有在演奏者對自己的生理結構詳加考量之後才能發揮作用。

身體的姿勢及樂器的穩定要視為優先考慮的步驟而加以密切注意。所以，學習者必須：

- a. 避免採用有礙於自由演奏的姿勢（採用符合人體工學及放鬆的姿勢）。
- b. 盡可能使用自由和柔軟的動作以順應演奏者藝術上的要求。

坐 姿

當一個人坐著，把雙腳往前放（左腳放在腳架上）時，為了維持身體平衡所需的力氣完全來自背部。此時，如果突然鬆掉力氣，身體會往後傾。我們可以把這種狀態稱為“不穩定平衡”，這種平衡只能在不斷地用力之下才能保持。

要避免這種證實有害的用力方式所採取的第一步，當然就是找出所謂的“穩定平衡”。這是一種自動的平衡狀態，亦即身體能在支撐的平台（椅子）上自動穩定，而且像秤錘在桿上一樣，不偏不倚。藉雙腳為動力因素，一腳在前，一腳在後，可以達到這種恆定狀態。這兩個動力因素維持了身體平衡，也提供身體的可動性。在身體平衡方面，是由於雙腳的位置可以決定放鬆的演奏中所必需穩定平衡的存在與否，因此也成為維持身體平衡的決定因素。而在身體的可動性方面，是因為身體可以靠著力量放置於某一隻腳上而在需要時使身體能前後移動，這是由像走路般自然的動作轉換過來的。

既然左腳必須放在椅子前的腳架上，右腳就要稍微往後放以產生平衡的機械作用，抵消左腳的向後力量（註）。

註：如果採一般的坐姿，也就是坐在椅子中央，椅子右腳會影響演奏者右腳或右腿的自由動作（這種情況是單指普通四隻腳的椅子，而非單腳凳或其它種類的椅子），因此演奏者要坐在椅子的右前角以免阻礙了右腿及右腳的動作。

綜觀上述的各種因素，很明顯地，坐姿及樂器的放置必須形成一體，男女皆同。若把演奏姿勢依性別劃分而有所不同是毫無意義的。

B. 樂器的放置與穩定

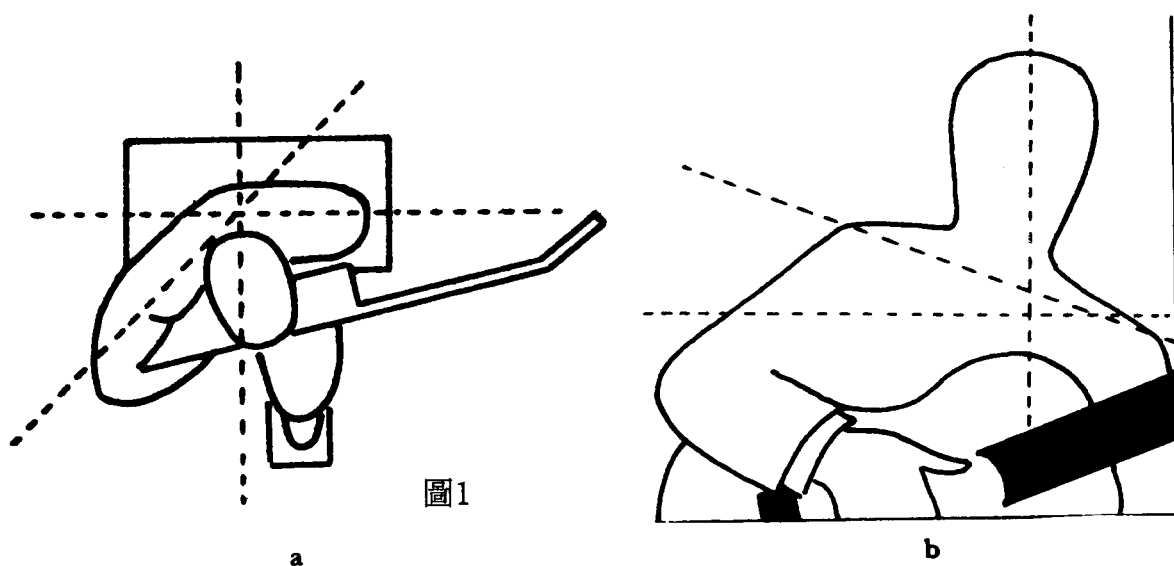
1. 放置與平衡

吉他演奏者唯有找到了以穩定平衡的觀念為基礎的姿勢之後，才能開始考慮如何放置樂器。吉他應配合人體，不改變這種平衡，也不影響演奏者動作的自由度。同時，樂器放置必須符合良好演奏所要求的一連串先決條件。用來取決吉他如何放置的標準應具有一般性及概念性的本質。這些標準能適用於每個不同個體的生理特徵，有彈性、可調整，絕非一成不變的。

不良的吉他位置會對演奏者造成傷害，連帶地損及音樂，因為它會迫使演奏者作出不符合人體工學的錯誤姿勢，而使得技巧及音樂表現變得貧乏。

樂器正確的放置應能使手指在指板上自由移動。左手臂應可完全自由移動，而能在各種情況下幫助左手及手指。在此必須附帶一提：手指的靈活度有賴於手臂動作的主導，不可視為單獨的手指動作。每個動作都源自另一個動作，互有關聯；而且，唯有完全了解並控制這種手臂、手及手指的整體動作，才能得到最好的效果。

身體應能不受阻礙地往左前方自由移動，如此一來，手指就能輕易地觸及指板的高把位部分。右肩不可為了把手臂放在吉他上端而用力往前（圖 1a）或往上（圖 2a）。



因此，置於左腿上的樂器要依與身體的關係而成傾斜狀，吉他背板靠近右胸，吉他琴頸朝外（圖 2）。圖 3 是兩種不正確的坐姿。

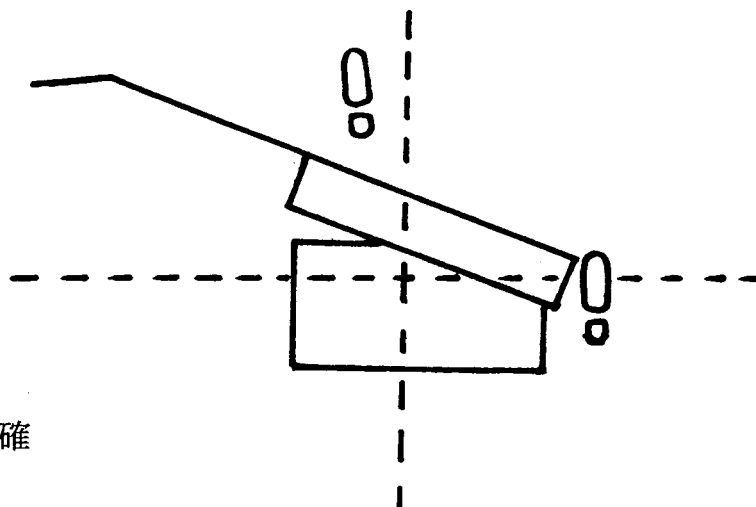


圖2 正確

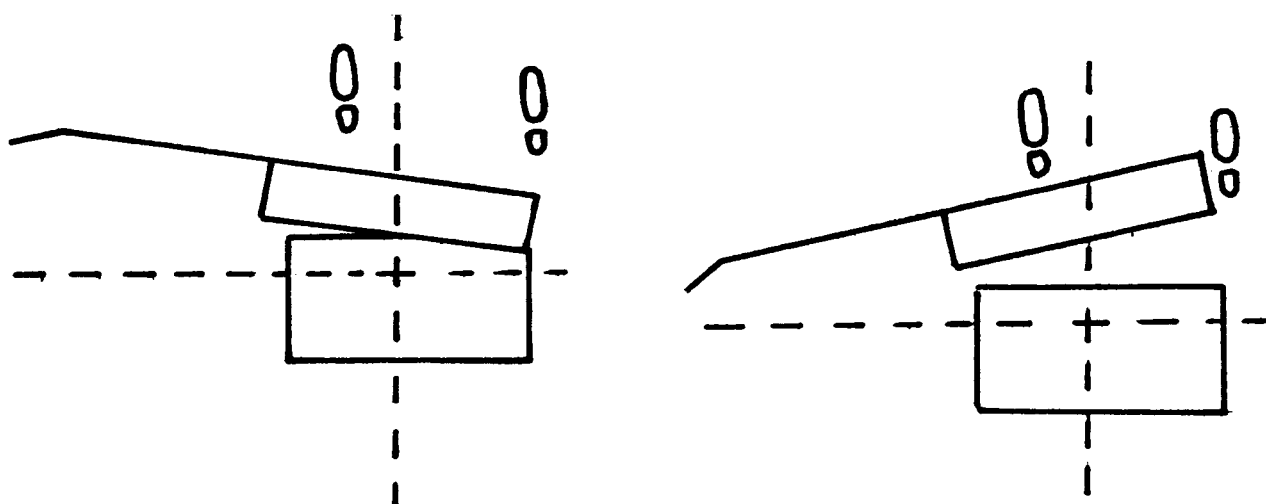


圖3 不正確

右手手指的彈弦動作必須與弦垂直，以避免摩擦琴弦所產生的雜音。但手腕不需要彎成誇張的角度以達到垂直的要求，而是要找出吉他最理想的傾斜度，使手指能極自然地做出最有效率的觸弦。

2. 穩定性

無意識地移動吉他或不經意的動作，會使演奏者失去方向感而無法集中注意力。因此，即使在技巧音樂上要求身體有所移動時，樂器都必須保持穩定。這並不意味著吉他完全不可動，演奏過程中適度調整位置是必要的，但這些動作必須是自主性、使演奏者與樂器密切結合在一起。預期之外、突如其來的動作絕對要避免。

在控制下的穩定性一方面是身體平衡（坐姿正確）的結果，另一方面則是因為確定了合理的接觸點。

3. 接觸點

吉他和身體之間有五個接觸點，以重要性而言，依序是：(a)左腿，(b)右腿，(c)右臂，(d)左手，(e)身體右邊（左邊絕不可能有接觸）

前四個是主動接觸點，樂器可藉由它們而穩定地放置，第五個點是被動或中性的，換言之，它並沒有參與穩定樂器。不過，只要有三個主動接觸點，就足夠維持與控制樂器的穩定。

a. 左腿

這個接觸點的特徵如下：

- i) 放置吉他的基本點。
- ii) 最固定的接觸點（其它都可移動）。
- iii) 因其固定，於是成為全身所有動作的參考點。
- iv) 它是放置樂器的第一步驟，也是其它各接觸點的中心，最為穩定，且與它們都有關聯。

以傾斜的位置而言，吉他下端的曲度確實不利於吉他與左腿的配合。隨之而來的不平衡問題可利用墊子來解決（圖4）。墊子不但使吉他的形狀合於腿形，也防止樂器滑動（註）。

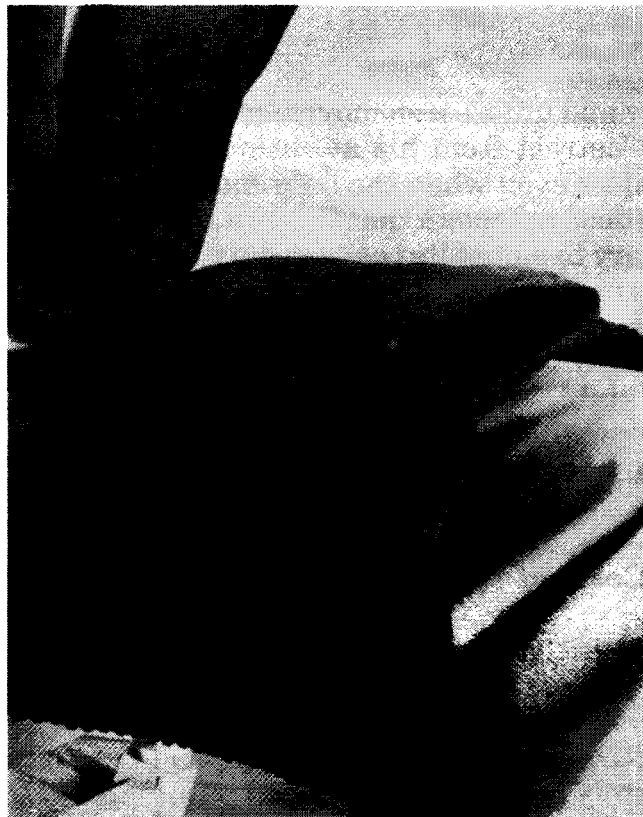


圖4

註：用海綿來製成墊子可達到第一個目的，第二個則採防滑的質料用在墊子上方（即接觸吉他的一面）

b. 右腿

把吉他放置於左腿後，接著就是如何放置右腿。**我們要讓右腿自然地接觸**吉他側板的平面部分，而非只有一角（**吉他背板與側板的交接處**）。這也有助於在維持吉他傾斜的狀態下，平衡與控制依然能發揮作用。

c. 右臂

右臂應輕靠在吉他上端面板與側板的交接處，使其本身的重量有助於維持樂器的平衡（見第二章）。

d. 左手

在很多情況下，右臂必須舉起（後面會有說明），此時，左手就成為第三個必備的主動接觸點（與吉他琴頸接觸）。

e. 身體的右邊

以身體為接觸點，它扮演的角色是全然中性、被動的，而且不屬於保持平衡的三個主動接觸點之一。但務請牢記：與吉他自然的接觸必定是靠向右邊，永遠不會是左胸部分。左胸與吉他靠在一起必得視為不良姿勢，因為它會有害地迫使右肩往前傾。所以應於一開始時就避免這種不良姿勢。

第五個接觸點並非是將吉他傾斜而接觸身體，而是演奏者身體向前移動成演奏姿勢時，自然接觸吉他。

放置吉他的過程可歸納如下：

1. 把吉他放置在左腿上（鋪著墊子），要斟酌吉他與身體相關的傾斜度。
2. 同時，把右腿分開並往後移動，讓樂器在一開始就不受妨礙。
3. 依前文所述謹慎地把吉他側板的平面部分與右腿接觸。
4. 把必要接觸點—右臂一放在吉他上，如圖 5 一般。

注意：在此列出一些右臂不需要有固定接觸點的情況。這些是常見的情況，但並非毫無例外。

- (1) 當右手彈奏某些泛音時，接觸點就有所移動。或者說，整個手臂是自由的。
- (2) 撥奏。
- (3) 弱音奏法或特別的消音奏法。
- (4) 需要藉由手臂動作而產生力度需求時。
- (5) 在一些由大拇指撥過六條弦的分散和弦中，接觸點可有可無。
- (6) 其他手指在六條弦間的特別橫向移動時。
- (7) 某些需要固定法的大拇指動作。
- (8) 在現代作品中所用到的非傳統音色及打擊效果。



圖5

C. 身體的動作（不影響樂器平衡）

當某些技巧上的要求是放在左手和左臂時，身體的動作就有必要了。大部分的移動動作都有其來源，而且都以雙腳為著力點來控制。每一隻腳都是一個槓桿，把地面當成平台來傳送直接作用在身體上的力量，身體本身完全不必用力。

當身體需要有向左的動作時，右腳就發揮作用了。（附帶一提，這隻腳應能相當自由地活動）。相反的動作則是採稍微施力於左腳（左腳應固定在踏板上）的方式，使身體能回到原來的位置。

如果將脊椎當作唯一的動力因素，以彎曲脊椎的方式使身體向前傾是錯誤的。因為那將有害於身體，而且也會阻礙技巧的發揮。

在樂器與身體有時是分開的狀況下而吉他仍要時時保持平衡，那麼身體的動作要如何運用呢？如果右手手肘形成固定不變的僵硬角度，只要身體往後動，吉他就會被往後拖，這是不對的。我們必須掌握住維持樂器穩定的原則（也就是有三個必備與有效的接觸點），以及了解右臂的功能（它本身的重量使樂器穩定），就能使右手肘在需要時優雅地改變角度去配合身體的動作。如此一來，吉他就不會因我們所論及的移動有所影響，而仍能維持正確的位置。

這些動作必須要單獨練習，直到能夠靈巧地控制身體的動作為止。

第二章

右手臂

- A. 功能
- B. 接觸點
- C. 右手的移動
- D. 右手的姿勢

A. 功能

右手臂有兩個明確而截然不同的功能，但兩者應和諧地結成一體。偶爾也會有兩種功能個別執行其單獨的動作，但大體說來，它們是合而為一來發揮作用，而且不能讓它們各別的特徵妨礙到對方。這兩個功能包含了一些演奏者必須完全了解與吸收的技巧精髓。

右臂的基本功能是扮演接觸點的角色：樂器主要靠它來穩定。手臂任何一部分與吉他上端任何一處接觸，都有助於樂器的穩定。

第二個功能直接與手臂及手所形成的整體有關。此一整體非常重要，端賴它位置方能有效率地因應手指的各種動作需求。

隨之而來的是手臂和吉他之間的接觸點必須是可變的，因為它決定了手和手指的正確位置。正因如此，接觸點不可能只有一個，手臂得隨時移動以便讓手指到達正確位置。在手的移動方面，手臂扮演被動的角色。但在一些手臂較能勝任的特殊目的時（為產生急遽的力度變化、敲擊的效果等），則是扮演主動性的角色。

這兩個功能很明顯不同，但兩者必須相輔相成以利於右手整體技巧的發揮。

B. 接觸點

在決定手臂該放置在吉他的那個部分及手臂的那個部分該接觸吉他時，我們都要考慮以下二點：

1. 手指必須能以垂直的方式觸弦以避免擦弦或滑弦的雜音，才能獲得完美的音響。
2. 右手必須能夠移動，讓手指能到達正確的彈弦位置，而不是勉強伸直去彈弦。每個手指都有其活動範圍，在這範圍內手指能發揮最大的作用。如果這範圍是勉強張開的，手指的功能就會削弱了。

那些情況對手指的有效動作最有利？首先是它們的位置，其次是由所使用的肌肉決定的觸弦。但第二種情況乃是隸屬於第一種之下，因為謹慎地放置手指在正確位置方能確保在觸弦之後，手指動作的幅度不會妨礙到鄰弦。

手指的位置是由右手的移動性來決定。以所見手指關節形成的直線為參考點（不是指尖，因為它們是會移動的要素），當手上下移動時，它應要能涵蓋第六弦和第一弦的範圍（圖 1）。

接觸點位於手腕與手肘之間，此位置不必因右手要在第一弦與第六弦間來回移動而改變。因而吉他上端與手臂接觸的位置約略是在琴橋往上延伸之假想直線上的一點，這個位置能使手指在自然彎曲的情形下垂直觸弦。如果這一點向右移，像圖 2 一般，則手指的觸弦會變成傾斜狀，手指會因其傾斜的運動軌跡而產生滑弦的不良動作。

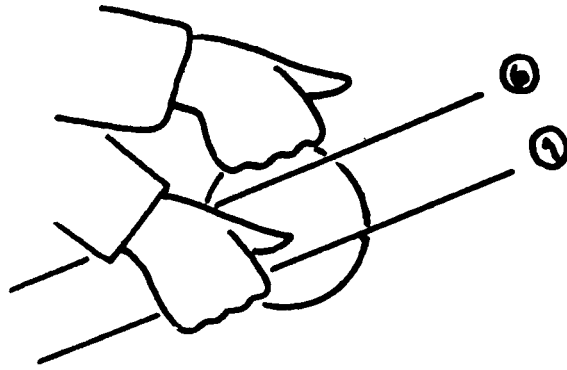


圖1

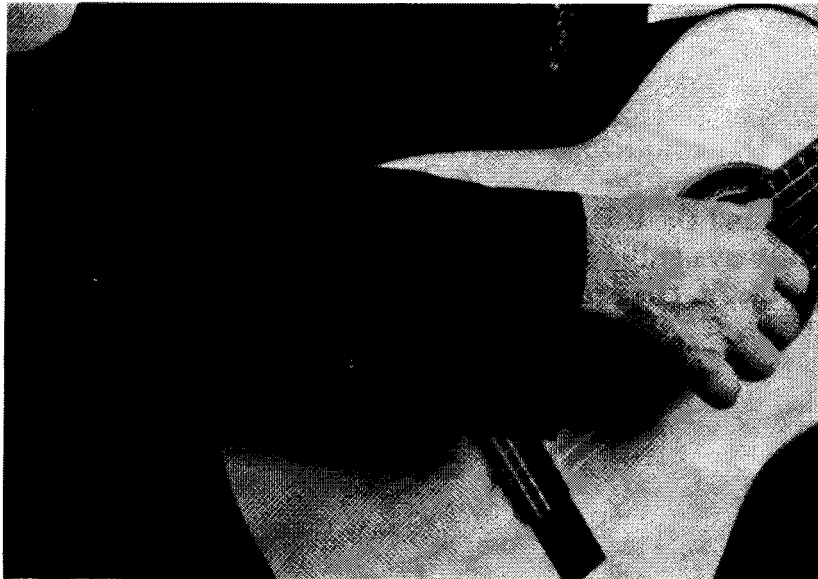


圖2

值得注意的是，當手臂能在和肩膀的相對關係下作自然而正確地放置，但卻無法和琴弦形成正確的相關位置，此時，拇指觸弦的運動軌跡將很可能會妨礙到食指的觸弦（圖3）。

在這情況下，吉他演奏者必須了解：問題乃繫於樂器如何放置。樂器的位置正確了——亦即把琴頸略為抬高並讓右腿配合這新的狀態——手指就能以垂直的方式觸弦（圖4）。



圖3



圖4

現在可以看出，這整體姿勢是由各互動的因素所組成，從錯誤是由於吉他位置不正確而非手臂位置不正確中可以知道，只要這整體中有一因素妨礙了整體和諧，其它因素也會受到影響。

右手的正確位置以及手指的垂直觸弦可由三個交互作用的因素來達成：手臂上與吉他接觸的點、吉他上端手臂輕靠的點、以及樂器傾斜的程度。這三個因素要以最適合演奏者的方式結合運用。

C. 右手的移動

右手有三種不同的方式來移動。每種方式都能讓手指自然、舒適地放在位置上而不必勉強張開手指去彈弦。前兩種方式是要維持手臂的接觸點，且與我們所謂的“基本位置”符合。而第三種則需視情況改變或完全不用接觸點。

“基本位置”可以解釋為這樣的狀況：由於右臂不僅在平衡樂器上扮演主動的角色（接觸點），而且在手與手指的技巧上亦是非常重要的因素。這兩個特徵必須形成一個和諧體，兩者不能互相妨礙，此時，右手的有效動作範圍就是所謂的基本位置，這個位置是在響孔周圍，並在維持接觸點的前提下，右手自然伸展所能及的有限範圍。

1. 第一型移動

當右手臂在面板上移動時必須與面板保持平行；以手臂與吉他上端的接觸點為中心形成一扇形區域。並以此點（而非手肘）為軸而與手臂間形成第一種槓桿原理，使手能在第一弦與第六弦間來回移動。

爲了要確使手指能維持垂直觸弦，故當手朝向低音弦移動時，必須調整手腕側面所形成的角度：當前臂逐漸與弦平行時角度就越明顯（圖 5 及圖 6）。



圖5（第1弦）

若手腕不作這樣的調整，則觸弦會變得傾斜，使手指在彈低音弦時會產生擦弦的雜音。

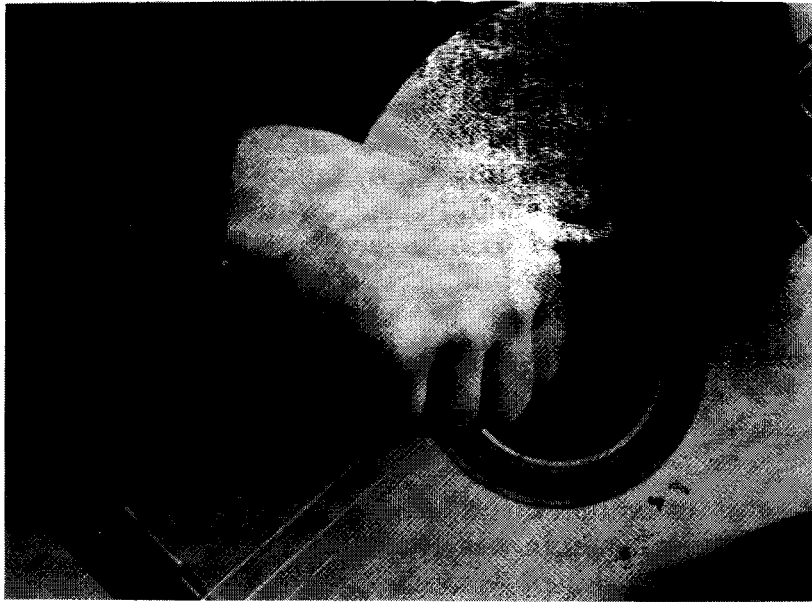


圖6（第6弦）

這種右手的移動方式對右手食指、中指及無名指以自然彎曲方式彈弦以及拇指的垂直觸弦都不會有所影響。



圖7

2. 第二型移動

右手要往與琴弦垂直的方向移動，但此種移動不須要靠手臂在吉他面側板交接處作上下滑動。手腕是以離開面板的方向移動，但不能影響手臂的接觸點。如此一來，手腕往內彎，改變了由手掌及前臂內部所形成的角度，當手由第一

弦往第六弦移動時手指能毫無困難地到達低音弦（見圖 7 及圖 8）。

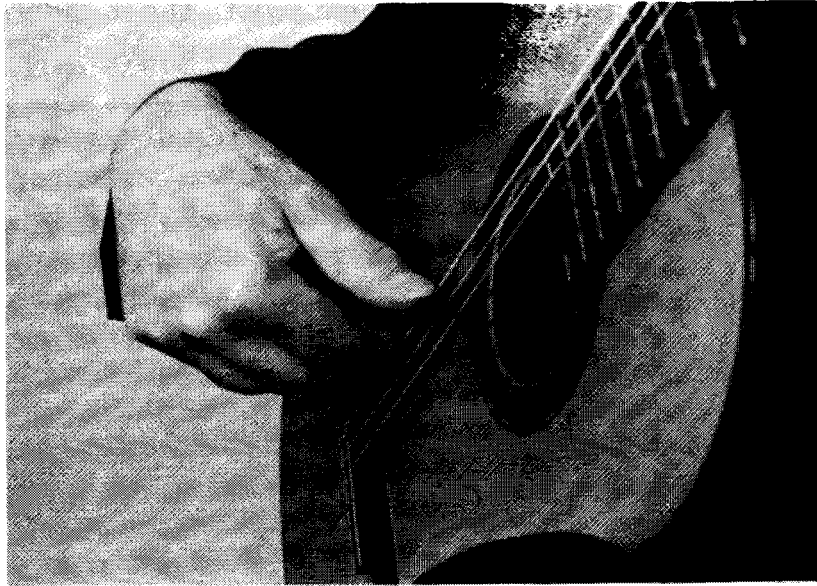


圖8

3. 第三型移動

這就是在第一章論及不需要維持接觸點的情形。手臂要暫時地改變或甚至離開接觸點。連結手臂、手、手指所形成的動力結構必須有和諧綜合體般的功能，其最終目的乃在幫助手指技巧的發揮。手臂要配合手，手要配合手指。在前二型的移動中，都要使用固定的接觸點，也就是之前所提及的“基本位置”的情況——此時手臂扮演動力結構要素及維持樂器穩定的雙重角色，並整合成一和諧的機能體。

第三型移動中對於改變或放棄接觸點，係完全依手指機械性的需要來決定：

- a. 當右手的動作必須超過基本位置的範圍時，例如：彈奏第 12 把位的人工泛音奏法、近指板奏法、近琴橋奏法等。
- b. 當手臂本身在各種不同的固定法（註 1）中直接成為演奏的要素，像是在一些特強音的力度需求、樂句中的斷奏、敲擊效果（大鼓奏法）、音色變化或非傳統性音效等等。

D. 右手的姿勢

當右手放在弦上，所能採用的最方便的姿勢便是不帶一絲僵硬、最放鬆自然的姿勢。手略彎曲，指關節形成的直線略與面板平行。以力度、音色、節奏

註 1：在第三章中有明確的定義與討論

的觀點而言，當手能持正確姿勢，手指就能自由發揮其最大功能而不會互相妨礙。

垂直觸弦是最自然的彈弦方式，但首先必須考慮的是與大姆指的最有利使用方法有關。如果大姆指甲留得太長（註2），演奏者會被迫改變右手的姿勢——大姆指往掌心內縮而與面板垂直，如此一來就會影響到其它手指的動作（圖9）。

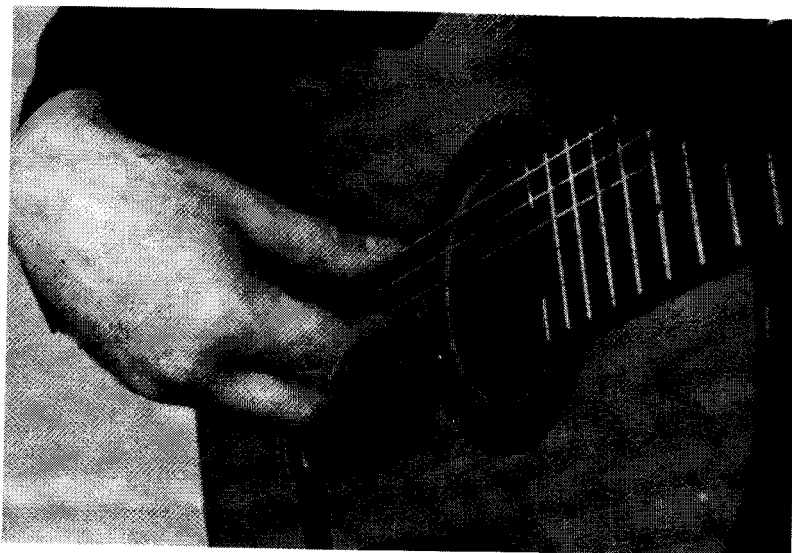


圖9

每個手指移動的路徑都不能受到干擾。當食指、中指、無名指往同方向彈奏時（與大姆指相反），它們極不可能互相妨礙。但大姆指如果位於其它手指的活動範圍內，就可能會妨礙到它們。因此，應放棄大姆指與面板垂直的方式。為要確保大姆指有其明確無阻的運動方向，最好就將它往側面分開（圖10），以使它能以自己的整體肌肉群為基礎來運動（此觀念將在第4章討論）。

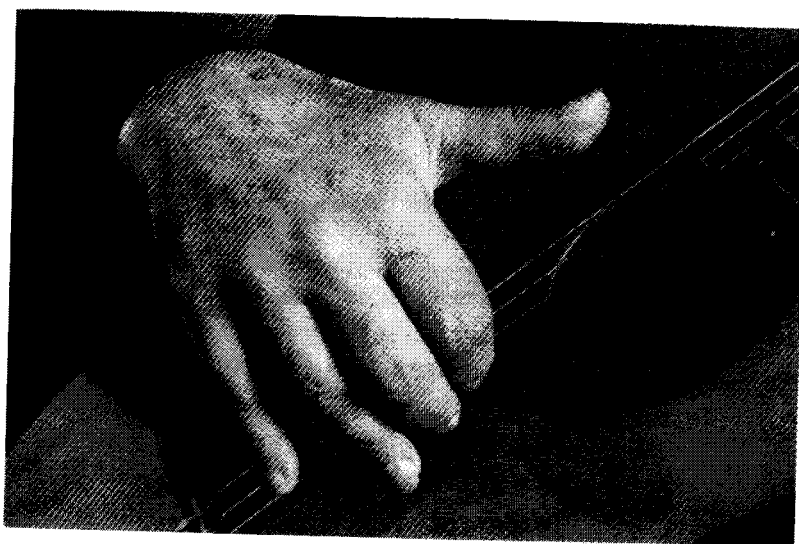


圖10

註2：見第4章D段

大姆指如果離弦高舉（同見圖 10），則其觸弦方向會與弦傾斜而產生擦弦的雜音。另一種情況是，用整個手掌帶動，以使大姆指接近所要彈的弦。

在第一種情況中，會造成有瑕疵的音響。第二種情形，整隻手會不必要地失去控制。當然，也會有些情況需要借重手的移動來輔助大姆指，但那是在固定法中具有更重要、更明確的目的來使用手臂，此一觀念前文略已提及，容後詳述。

大姆指往側面分開，手應略朝面板傾斜，將大姆指移至正確的位置直到它接觸到弦。藉這方式便能避免產生上述的問題（圖 11）。



圖11

食指、中指要略彎曲以使手的傾斜不致於妨礙無名指接觸琴弦。以這樣的方式，手便能在基本位置上並處於演奏狀態。這是因為：

- 1.大姆指能不受阻礙地以側面彈奏低音弦（在某些特殊的情況下甚至能彈到第三、第二、第一弦）。
- 2.食指和中指能自由地彈奏而不受大姆指的妨礙。
- 3.無名指（所謂的旋律指）往往歌唱出高音部的旋律，以稍微伸直的姿勢可使聲音清晰悅耳。這將會在有關右手奏法一章中詳述。

吉他演奏者必須盡量避免右手往右側（小指側）掉落，因為此舉會迫使無名指彎曲而限制其靈活度。仔細對照圖 12，並自己實際演練，就會發現右手拇指的自由活動受到阻礙，無名指也會發出刺耳的聲音，毫無音質可言。

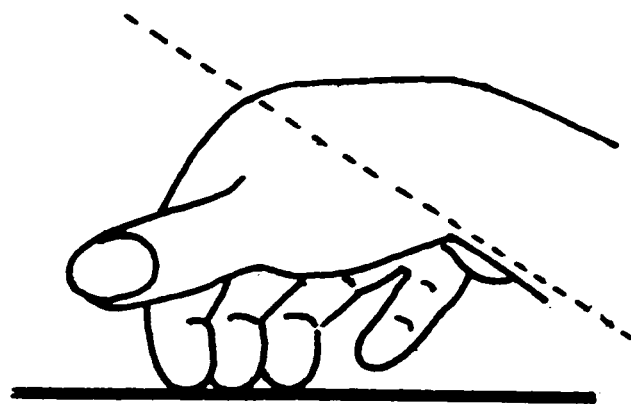


圖12

第三章

吉他音樂家的完整發展

- A. 藝術與技巧的關係
- B. 動作的探討與理解
- C. 肌肉疲勞
- D. 固定法的說明
- E. 放鬆的觀念
- F. 固定法的時機

A. 藝術與技巧的關係

精通樂器最主要的前提之一便是技巧。技巧不能只視為單純手指動作的表現，而要想成完全由大腦意志控制的過程，不可能處於不假思索的狀態。

技巧可以靠學習得來，然而另外有些事物沒有人能教導我們，得靠自己體會。

演奏家經常面臨兩個問題：其一是樂曲當中純機械性動作的困難度；其二是音樂本身詮釋、表現的層面。先行思考第二個問題實屬恰當，應在一開始就能進入音樂藝術的領域。因為在未了解所欲表達作品內涵之前，如何能開始練習？這點必須時時加以注意，以免扭曲了藝術的本質。如果技巧成為主要的目標，那麼所演奏的就缺乏藝術價值了。

事實上，一個演奏家若無紮實的技巧也無法成功地詮釋音樂。然而，重要的是必須從精神層面出發，方能達到藝術的層次，其餘的事則僅僅屬於勞力的範圍。一個僅能稱為「演奏匠」其與「演奏家」最大的差異在於他把自己局限在機械式的彈奏而不顧其它的事物以突顯手指技巧的本領，並視其為了不得的天賦。他甚至把一些很明顯無關技巧的特質加諸其上，像是人格、主觀等，藉由他引以為傲的能力，希望贏得大師的美譽。

我們不免要問：將技巧弄得如此面貌的目的何在？如此的自我膨脹有什麼理由？如此處理音樂真是荒謬可笑！以技巧為主要目標對其它一切不屑一顧只會矮化了藝術。請小心這樣的邪念駐足心頭！一旦它產生了，我們得克服它，使其為純正的藝術價值貢獻。若非如此，則會蹈入無法自拔的反效果之中。

在藝術的創造過程中，必須結合精神和技巧兩項能力。如此一來，技巧漸漸具有一些精神層次，精神面也會以具體的形態表現出來。藝術乃屬於精神的領域，技巧則歸到理性的範疇。在這兩個要素和諧地融合一體後，才能揭露出藝術的真正面目，這是由人所創造出來的共生體。

B. 動作的探討與理解

在一段相當時間的練習中，經歷了各種不同的發展階段，才能逐漸獲得機械能力或技巧本身。起初，要視各個不同的要素為唯一目標般地獨立練習；在進階的過程，所有獨立的要素就結合成為正確與紮實的技巧。

每一個動作都是由另一個動作衍生而來，若非對這些互動有完整的了解及駕馭，就不可能完整地獲致所有的動作，就算假裝也是徒勞。手指的每一個動作都是由許多不同的動作結合而成，最終促成一個能充分發揮的動作。換言之，一個簡單的動作其實不是以我們眼見的樣子存在，而應視為腦中謹慎明智地選擇有利的組合方式之後呈現出來的綜合體。

控制了個別的元素，並在不同的結合中作出正確的選擇之後，才能得到完

整的駕馭。這意味著技巧必須是在意識控制下徹底完成的工作。其它認為是順其自然，或更糟，認為是碰運氣的觀念都應揚棄。

“分析”本身是在和動作有關的成熟與明確的邏輯幫助下完成的，絕不能淪為直覺反應的靈感來帶動。事實上，分析若能成為情感自由表現的穩固基礎，情感與主見就都能活生生地表現出來。

請牢記：只有在事先準備好各別的獨立練習，才能完成實際的動作；所有的因素要適切地融合在一起才會成為肯定而有效的動作。動作的速度及靈活或職業水準的熟練及安然自在，都是由上述的過程所產生。不同動作之間的正確交互作用的結合，將能帶給我們所要追尋的完美與精確。

第一階段中，為了克服存在的困難度，將技巧分解為可以單獨練習的不同成分是非常重要的。將這階段完全理解後，一個精確的動作是經由大腦主導，將分解後的個別動作組合而成。

漸進至較高層次的發展階段時，個別的簡單動作就不存在了，而是有如第一眼看來似乎是簡單但實際上是各個要素的分解動作經思考組合後的產物。

由此我們可以如此下結論：技巧的發揮與心靈的表現都和每一個動作的精確度有直接的關係。

經由思考來使用手臂一手一手指互動系統中各個不同的要素；透過固定法（見下文）的使用，在特定的時間、地點，讓這些要素主動（直接）或被動（間接）地參與，方能導致樂器演奏的精確度。因此，每個動作及固定法的合理理論基礎與演奏的精確度有直接的關係。

C. 肌肉疲勞

看看下列的幾種狀況：累積徒勞的數小時在機械式、不加思索的動作上；缺乏理論基礎來選擇適合的技巧；對於特定目的的要求，忽略了較強及較有能力的因素，而僅依賴手指勉強去做；認為教育學生其主要成果可用練習的時數來衡量的錯誤流行觀念。這些都會無可避免地產生反效果，導致肌肉普遍的疲勞，最後會養成不良習慣，在演奏者意識到以後，想再重新調整發展的過程中，這些不良習慣將是難以跨越的障礙。要克服不良習慣，唯有借助另一個相對、強勢的建設性習慣，才能取代原有的。

樂器演奏需要技巧，相對地，如果沒有心靈的積極參與，對於技巧能力的實際發展卻是有害的。

習慣性地在一個包含技巧困難度的樂段中，長期機械式地重覆困難易錯之處，只會徒增負擔，使得錯誤更牢固不易改正。這樣的練習法，很不幸地，不但無法達到有效率的進步，反而帶來無可避免的疲勞及肌肉痠痛。它所缺乏的是以下的認知：如何有智慧地安排每個動作，讓意志來決定動作的方式以符合事半功倍的原則。

我們要明白肌肉普遍的疲勞是無法經由**那種毫無目的的重覆動作**來消除，而這種單獨的手指動作乃是肌肉疲勞的主因。

有意識地選擇使用固定法可以徹底地消除**不必要的疲勞**、化難為易、由不可能變為可能。它所帶來的流暢熟練，以存款為喻，使用的只是利息而已，而非動用到個人最大資源的本金。

D. 固定法的說明

固定法（Fijación）可以解釋為，為了某種目的而瞬間刻意地使某些關節固定，以使更強更有能力的因素（指肌肉群）透過特殊的方式參與動作。因此，固定法是以一種刻意的動作來控制某些特定的關節，使其能瞬間固定，讓動作或力量藉由它的固定而能傳送。不論是力度、音色、速度或其它演奏上的微妙差異所需，都能藉固定法來使用更強而有力的肌肉。手指的工作可由手、手腕、手臂分擔。這種固定法的技巧雙手都適用。

要強調的一點是，要固定一個關節並非指使其變得僵直。更進一步說，固定法不僅要始於所當始，也要止於所當止，該終止時，馬上要將被固定的關節恢復其彈性，並準備好下一個動作。

E. 放鬆的觀念

吉他演奏家必須要對樂器有具體而意識清晰的態度（理論），以及正確的運指法（技巧），才能有完整的發展。理論是建立在理性上的心理預備狀態，技巧則是理論的應用。兩者完美地結合，經過一段時日才能造就正確的演奏。

如果不了解固定法可以帶動並結合各種不同的動作，或者使用錯誤的技巧一再重覆地練習，則不但不會減少肌肉疲勞，更遑論消除它。

明白如何選擇動作是真正的演奏中一個很重要的能力。選擇是創作者的標誌，此乃屬於心智的能力，雙手則是演奏者呈現在外的因素。

以更有力、更合適的用力方式來達到既定目標是避免疲勞的最佳方式。換言之，當手指力有不迨之時，固定法就得派上用場，以手及手臂來協助。這也就是為什麼在整個手指—手—手臂形成的動力系統中每一部分都要好好磨練的原因。若手、手腕、手臂沒有配合，單單手指的訓練不能視為完整。

雖然每個動作最終都是由指尖完成，事實上手指本身並非都是力量之源，而常常是在瞬間由其它地方來的，就是在這些時候，手指扮演著和指甲一樣的角色：被動的、由其它要素來帶動。

紮實的練習是指在短暫的時間內，作最專注的練習其價值依正確演奏所需集中注意力的程度而定，而非依練習的時數來衡量。疲勞可以用來檢視填鴨式不恰當的練習方式。很明顯地，我們必須保留力量以用在正確的技巧上。

運用思考選擇正確的動作，以使技巧的表現不會帶來不必要的肌肉緊張。這是要避免無意識的手指練習並捨棄在曲中同一樂段用不恰當的重覆練習方式。

明智地使用固定法可讓沒有用到的肌肉放鬆。以拿起鉛筆為例：手能舉起遠超過鉛筆重量之物，因此拿起鉛筆時能完全放鬆，因為能力（手）遠大於負荷（筆）。但若要舉起手所能舉起的最重之物—能力與負荷相等時—又如何呢？此時我們會在肌肉施加最大的力量，所以鬆弛的狀態消失了，疲勞於焉而生。同樣地，我們可以由手臂增強力量來協助手，以恢復放鬆的狀態，這也就是固定法的使用。

因此，放鬆是肌肉只使用部分的力量來作加諸其上的工作。每一部分肌肉都可以說擁有一份本金，必須好好存放著，只能使用其利息。這就是固定法的重要性：使用適當的肌肉以避免超負荷的工作。

既然肌肉徒然的緊張是不健全、浪費力氣的，那麼將其自練習中去除就相當重要。首先就要謹慎考量選擇該用的動作及固定法。錯誤的重覆有礙於動作的自由與流暢，徒增負擔，也大大減低精熟的可能性。因此，必須以最小的努力來獲得最大的效果，消除冗贅的無意識動作，將技巧結合，蛻變為可稱為“專業記憶”的智慧體。

某些特定動作的重覆最後會形成肌肉對類似動作的記憶。這樣的重覆能發展成誘發、協調同性質技巧的習慣。漸漸地，它會由經思考意志直接、經常性的控制，轉變為由帶領後續動作的記憶所刺激的反射動作。這種刺激可以是有益也可以是有害的。這種動作完全是經由意志控制、烙印在腦海後，就會自然地反覆。而刺激的有益與否，端賴這種動作的正確度。

只有使用正確的練習法，建設性的理念才能有所助益。每個動作與前一個、後一個都有關聯，它們結合在一起，而且是在思考的直接控制之下，這種思考過程可以說是整個動力系統的協調者。演奏者動作的靈活性、甚至速度都可經由前述觀念的了解及應用來獲致，動作之間的相互關係於是能合理、自然地進行。

如果技巧的整個機械動作部分涵蓋了一切單獨的動作，而且手指的姿勢也都能與心中思考的形態吻合，那麼就可以認為：經最終分析，技巧是一連串心智的結合。而心智的訓練將能支配手指所有的動作與推動力、除此之外，它並能協調意志力而成為直接的推進力量與動力因素。

安全感來自對心智的教育，這種為精通技巧所做的自主性努力，能帶來精神的放鬆。當吉他演奏者察覺到他認知程度不能符合他要演奏的音樂，很容易就使自己處於過度的心理緊張狀態以彌補他所不能了解或吸收的。如此一來，精神的放鬆就不存在了。若要使其自然湧現，他的心智齊備狀態必須強於樂曲的要求。

我們可以確定：放鬆必須要有兩個平行的作用層次：一是生理，一是心理。經過領悟，假以時日，兩者才能發展出來。

我們可以在此觀點上稍事停留，看看這兩種類型的放鬆。肌肉及精神緊張狀態的平撫，都是由意志控制的。而在睡覺中的被動鬆弛狀態是毫無意義的；我們的心智活動是仍進行著的專注狀態下的放鬆。

放鬆可以說應該是不變及間歇的狀態。不變性是說明永遠都有肌肉處於休息狀態的事實，因為它原本就是在休息狀態，所以也不用刻意放鬆。間歇則是，視演奏的需要，放鬆的肌肉會互換。此處論及的是一種部分的鬆弛（若說成肌肉完全放鬆，那意味著沒有動作產生）：在其它肌肉活動時，另外的肌肉可以單獨放鬆。這種有意識的休息可以持續至動作需要時。不論有多短暫，只要能得到鬆弛都是具有相當的重要性。沒有直接參與觸弦演奏的肌肉都應獨立出來，盡可能使它們處於休息狀態。

如此一來就有了相當大的可能性可以使用未經長期緊繃而有充分休息的肌肉。除此之外，用任何其它方式，肌肉終究還是會僵硬。還有，如果我們把這動力系統中每個動作所能得到的休息加起來，總數十分可觀，甚至若以音樂的進行觀之，都是令人難以置信的。而這放鬆的短暫動作是不明顯的，它都是在我們的聽覺及視線的察覺之外。

我們要了解，經過相當的時日，才能逐漸控制肌肉，使其在動力系統中某一部分停止動作，而其它仍保持活動。所以，在初學的過程中了解如何處理動作，日後到了較具水準的階段，就能利用短短的休止間隔暫停某些肌肉的動作以達到放鬆的目的。

F. 固定法的時機

以下列出需要固定法的情況，雖不詳盡，但為了避免誤導，後文將會有詳述，在此只簡短列出：

- (1) 右手有關力度需求的觸弦（一個或更多關節的固定）
- (2) 大姆指的甚強音奏法（固定拇指關節以手腕帶動拇指）
- (3) 為求明亮音色的右手觸弦（固定指尖關節）
- (4) 右手快速的和弦連奏（固定手指以手腕帶動）
- (5) 大姆指快速連奏（固定拇指）
- (6) 音色效果（某些撥奏、大鼓奏法、仿口哨聲等）
- (7) 左手手型的變換（手腕固定，由手臂主導）
- (8) 左手縱向、橫向的移動（手腕固定，由手臂執行動作）
- (9) 某些圓滑奏及震音
- (10) 手指離開指板的動作
- (11) 手指的收縮與擴張

以及其它需要更適當的動力因素參與時，亦需使用固定法。

第四章

右手（一） 拇指

- A. 聲音的觀念與產生
- B. 拇指的動作
- C. 兩種觸弦法
- D. 指甲彈法及指甲的修整
- E. 固定法的運用
- F. 觸弦：起音與衝力的抑制
- G. 拇指的雙重彈法
- H. 撥奏及弱音奏法

A. 聲音的觀念與產生

聲音是詮釋者性格最直接的表現。我們可透過聲音來認識一位藝術家，但這種個性化的表現是在器樂家達到較高水準的發展層次才能獲致。其中要經過數個階段的學習而且要掌握自己生理、心理的特質以構築出音樂中的人格表現。

在進階的發展層次討論此一觀念是因為，爲了要控制觸弦，首先就必須增進手在力度及速度方面的能力。沒有這樣的準備階段，就不可能獲致完全合於演奏家意念的精緻聲音。

聲音並非生硬、一成不變的，而要與既知的音樂觀念緊密結合在一起，要塑造聲音使其合於音樂的精神。善用各種不同的觸弦法，便能獲得我們所想要的合適音質。

單就在吉他上發出一個單音來看，根本不構成問題，不管這個音是由一位偉大的藝術家或初學者所彈出，它都只是撥動一條弦所產生的結果。由純粹音樂的觀點而言，並無討論的價值，它本身毫無意義，就像彩虹中的顏色在視覺的藝術中並不意味什麼一般。必須掌握能創造藝術情趣的種種因素，透過每一個單獨音符間的連繫與相互間的關係，才能觸及藝術價值的層面。

響度的練習需要全盤的掌握手指及肌肉的控制，此時，就能使精確的觸弦融入樂思之中。吉他蘊含纖麗的音質，表現力豐沛，有如小型管弦樂團。精熟管弦樂法的白遼士則深知此點特質。

觸弦的觀念必得在聲音產生之前建立。換言之，發聲之前就要做好準備工作。先行斟酌力度及音質，方能淬煉出吉他富表現力的特質。

如此高貴的樂器，像個管弦樂團的縮影，若任其有利的條件湮沒不彰，真是可惜之至。它可使每個樂句都有其合適的音質，就像是特選爲滿足音樂功能的一種樂器。它顯然是撥弦樂器的角色而兼具管弦樂的功能。兩種角色應和諧地混爲一體。

若敏銳的聽力這樣的基本前提不存在，前述這些理論皆無法立足。因爲音色微妙的變化有賴聽力去辨認之後才能產生。要同時是演奏者兼聽衆的確相當困難，然而一位詮釋者卻要努力使自己具備這雙重身分。唯有這種對細微處的敏感度及感受力的提昇才能確實掌握聲音的觀念。許多演奏家無法聽出自己演奏的優劣。並非他欠缺此一能力，而是忽略了耳朵的訓練。

爲了彌補此缺失，所需要的除了技巧的強化之外，還要有經常而嚴格的聽力訓練。只要能悉心分辨同時奏出的不同音符中的差異時，此人必可儘速爲新階段奠基。因爲大部分的學生都傾向於聽聲音的輪廓而忽略特徵，他們對細部的注意力往往模糊不清。音樂中有多少音符要演奏，就有多少細節要注意。而這些細節往往只有在成爲樂曲中意識下的學習要素時，才會具有音樂生命。在聽力的訓練中，我們也需要運用想像力，其重要性在於它帶領技巧更上層樓。想像力與系統化的理性練習結合，能使整體井然有序地凝聚在一起。

音響是一連串因素集中而成，最重要的有以下幾點：自由化的想像力及其創造性的過程；運用思考力、獨創力的練習方法；經由時日獲致的經驗——對類似情況的反應及肌肉記憶；天賦的傾向。這些因素與右手的觸弦巧妙地結合，在聲響的具體化中發揮到極致。此時我們就能說：白遼士的想法已實現了！

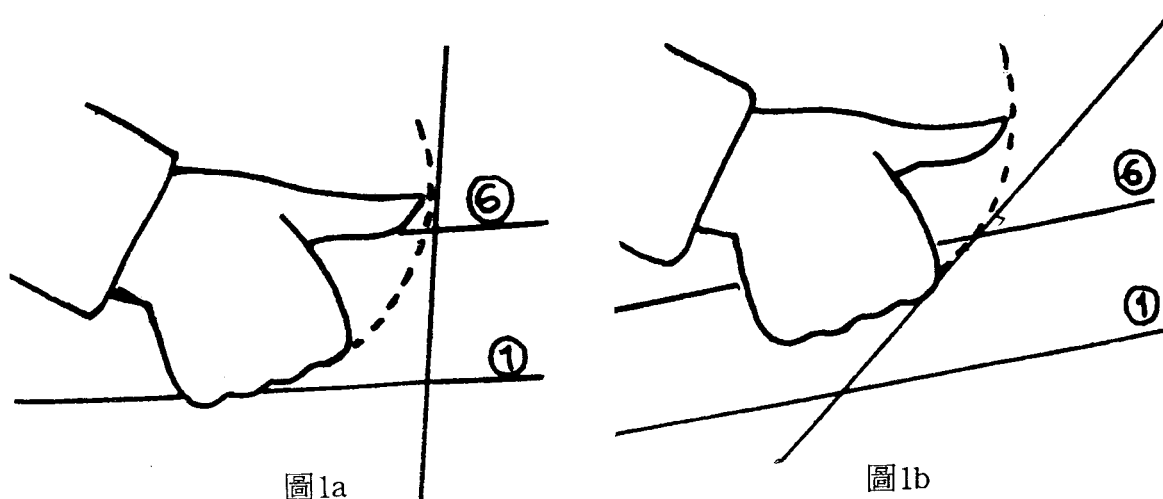
除了少數例外情形，主要由右手產生聲音。手指單獨的、以及互相聯合的功能都將有所敘述。一位演奏家的右手若能有紮實的技巧，等於掌握了額外的利器，可提供他各樣的音響效果以促成他在音樂上的自我實現。

B. 拇指的動作

拇指要能完全自由的移動，而不影響到其它手指的動作。因為它活動的方向與其它手指相反，所以必須側放（如同第二章所說明的），指甲要注意修剪，使其不致卡到琴弦（見本章 D 段）。

拇指顯然較其它手指不靈活，因此需要特別的練習及注意。但它也同時是最有力的，更有必要使這一特質發揮最大作用。

拇指彈弦所形成的軌道是一個假想圓周形成的扇形，其圓心是拇指及腕之間的關節。琴弦上的接觸點可以畫一條垂直切線；拇指尖端形成的弧線與此直線相切（圖 1a），但若大拇指位置離弦太遠（圖 1b），弧線與琴弦交點所形成的切線不再是垂直的，而是傾斜的。如此拇指將會摩擦琴弦而發出雜音。



大拇指彈奏時兩個關節絕不能彎曲（圖 2）動作要源自基部，經由固定法利用整體肌肉。如此，力度、彈性、靈活度才能完全發揮出來，很明顯地勝過彎曲關節的彈法。

拇指力量的來源是其整體肌肉（圖 3）。當我們能以如此的整體視之，並牢記固定法可以增加速度及力度，那麼拇指的靈活度及熟練度便可以獲得。



圖2

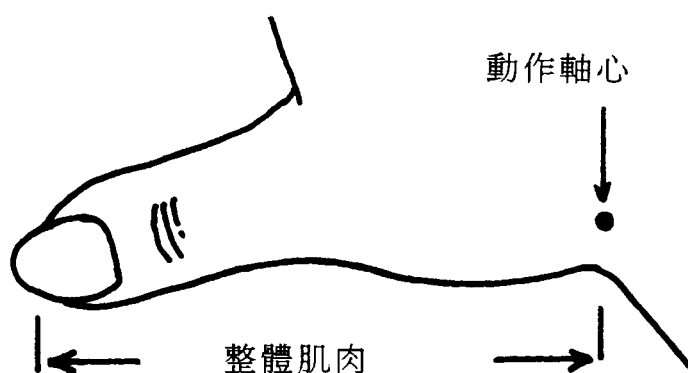


圖3

C. 兩種觸弦法

依拇指觸弦部分可分為兩種基本觸弦法：一為指肉彈法，一為指甲彈法。

當右手在基本的位置時，如同第二章所述，拇指通常就以指肉來彈弦。儘管如此，仍可以用指甲來彈奏，依拇指放在琴弦上的位置而定。

固定拇指兩個關節後，依上述的方式，使用拇指的整體肌肉來彈奏，弦振動的方向會與彈撥的方向相同，這就和拉弓放箭後，弓弦振動的情形類似。我們得控制琴弦的振動方向以免弦在指板上拍打。換言之，彈弦的方向得與面板平行，因為傾斜或垂直方向都會使弦與指板碰觸而產生雜音。

選擇指肉或指甲彈法是以兩方面來考量：其一是各自動作機械性的有利點（例如講求速度、靈活度、力度時則以使用指甲彈法較為合適）；其二與所需音色的本質有密切關係。

指肉和指甲彈法都不是唯一的。指肉彈法具有一種迷人的朦朧美；強而有力的觸弦；在低音弦（甚至到第3弦）的發聲特別出色；令人聯想到法國號的醇厚。而由於其優雅的音色，指肉彈法也能扮演低音管的角​​色，我們可以在分句

的段落及跳躍的旋律處尋得。在此必須澄清：以上的說法並非意味著模仿，而是吉他真實的音色，而且在藝術的觀點上完全站得住腳。

更進一步說，指肉彈法的圓滑奏效果可以取代僅依賴力度來區別聲部的方式，而能與其它手指所奏出的聲部形成對比，因此，各指產生的不同音色可以使各聲部線條清晰可辨（下一章將會討論）。簡言之，當論及弱音奏法、撥奏及拇指的雙重彈法（詳見下文），可以看出拇指的許多能力尚未開發出來。有些甚至尚未發現。

D. 指甲彈法及指甲的修整

前文已提過，拇指必須以左側觸弦，應注意指甲的修整，以使其不致卡住琴弦。指甲左側輪廓要使用合適的銼刀修剪然後使用極細的砂紙磨光。指甲正確的修整是件繁瑣費神的事，唯有經過時日、經驗的累積，才能發現最合適的形狀。不管演奏者選擇什麼樣的方式彈奏，此一合適的形狀都能對其有所助益。有一點要注意，指甲與弦的接觸必須如前述的相切狀態。

拇指通常用指肉彈法，所以指甲得在琴弦上隨時準備著。要使用指甲彈奏時，手要預先略往左轉以使指甲能直接觸弦。圖 4 所示是指甲與第六弦接觸的情形。



圖 4

當拇指往第一弦移動，指甲與弦的接觸點也要沿著指甲邊緣朝指甲尖端處移動，但不會到達尖端。這種移動接觸點幾毫米之距的指甲使用法，只不過是手些微的轉動而移動至另一條弦的結果。

指甲與弦的接觸點，永遠都在切點上，指甲左側可以想成是一個有著極長半徑圓周的一小部份圓弧，幾近一條直線（圖 5）。

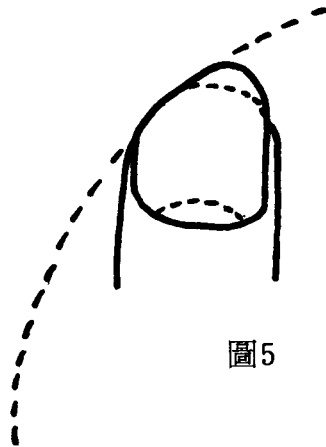


圖5

如果指甲修整的圓弧角度過大（也就是說這弧是屬於一個半徑較小的圓），指甲就容易卡到琴弦（圖6）。如能正確的修整指甲，就能使觸弦方式與弦垂直。

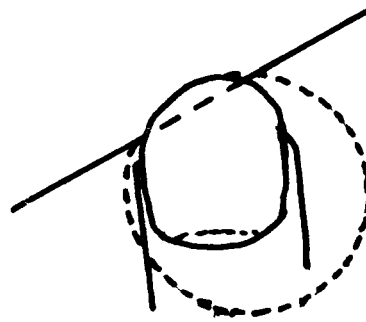


圖6

因為指甲只用左側部分觸弦，其它部分，也就是右邊與弦並無接觸，就完全不用列入考慮了。



指甲切面



圖7

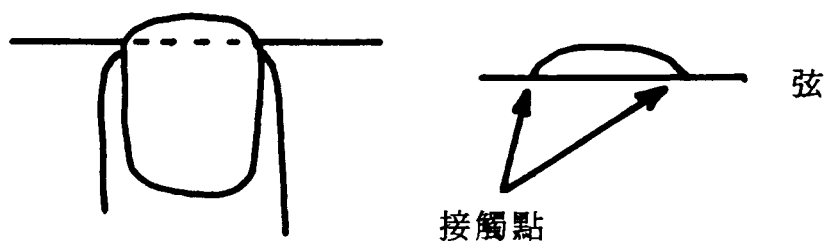


圖8

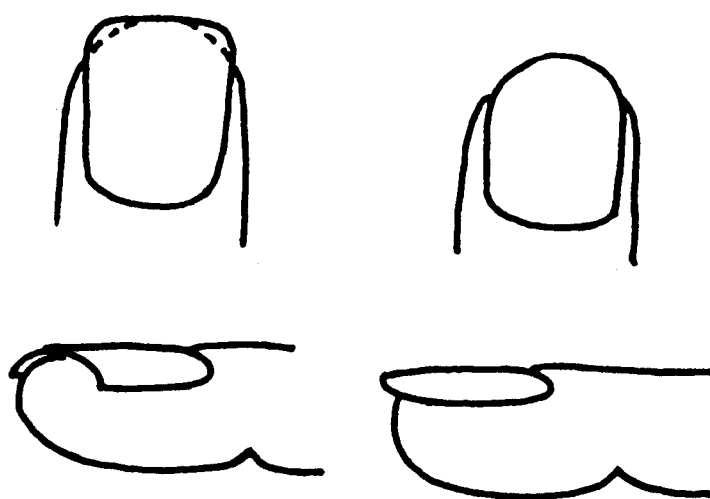


圖9

至於其它手指，食指、中指、無名指，如果任由它們自然生長，它會形成如圖7的橫切面。以這樣的指甲彈弦，會有兩個接觸點（圖8），產生混濁、模糊的音響，缺乏明朗、堅實的聲響。此時要用銼刀將指甲修整出一個平面，使其只有一個接觸點，指甲兩側均要修剪，以消除產生兩個接觸點的可能性。要注意這接觸點實際上並非一個點，而是一個“接觸區”，如此能有較佳的響度（圖9）。修剪時亦要小心以免形成尖銳的角度，這樣也難以獲得真正令人滿意的音色（圖10）。如果嘗試側著彈弦（也就是用指甲旁邊的尖端），注意聽所產生的空洞不實的音色，我們就可以對指甲修剪過尖的缺點有具體的概念了。

回過頭來談拇指，我們看看需要指甲彈法的狀況：

- (a) 在低音部要獲得較清晰的聲音
- (b) 要獲得較大音量
- (c) 增加速度。

指甲依上述方式修剪以後，手就要略向左轉，以便於彈奏。手的姿勢會不同於前述的基本位置。拇指放的位置要使指甲只在一點上觸弦（圖11、12）。

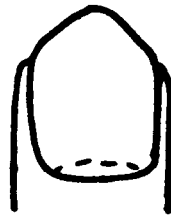


圖10



圖11 指肉彈法

把指甲放到預備位置上，不可與觸弦的動作分開來視為是獨立的動作。放置的動作並非靜止而是瞬間的活動。一定要避免把指甲彈法分為兩個階段，必須要形成一個單一的合成動作。換言之，依時間順序進行，先放置後彈弦是錯誤的，而必須是一個整體的動作。

指甲彈法在彈弦之後應自略向左轉的姿勢回到原來的姿勢。要知道，指甲彈法所需手姿勢的改變對其它彈法有不好的影響，因此在彈完後，拇指要恢復指肉彈法時的基本位置。

但是當我們在作快速而連續的指甲彈法動作，而又沒有其他需要基本位置的彈奏需求時，就必須維持指甲彈法的姿勢，以避免右手的不穩定現象。

拇指有合適的指甲形狀及側面的觸弦，才能使拇指靈活的運用指甲和指肉彈法於各弦上彈奏。從指肉彈法到指甲彈法是需要藉由手及拇指的姿勢改變而達成，但並不需要使用到拇指的固定法；固定法是在需要更強的觸弦及更快的速度時使用。

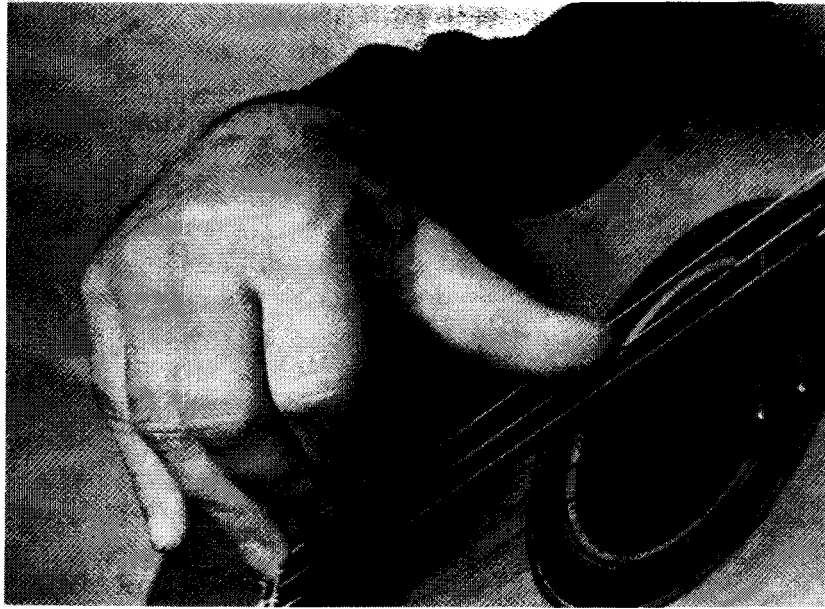


圖12 指甲彈法

有些人指甲留得很長，而使得拇指必須以與面板垂直的方式彈奏，這種方式會大大減低其它手指的活動力。此時指甲是以尖端觸弦，而使得整個右手也會受制於這種動作。這種沒有變化的觸弦方式是無法作出音色細微差異的變化，除非這演奏者天賦異秉，能無視於這種動作上的限制，依舊能將細微處一一奏出。雖然其指甲修剪及拇指用法不當，但這種得天獨厚的演奏家仍能在這樣不穩定的狀況下有所發揮。

E. 固定法的運用

拇指和其它手指一樣，都有數種不同的彈奏方式。拇指可以單獨自己動作，也可依音量及速度的需求而利用固定法結合手來共同執行動作。

在要求力度及速度方面，固定法（瞬間的藉由關節的固定而使其他的力量能加入彈奏）相當重要，且極有用處。有趣的是，它可以逐步地加入，所以不但可以作整體的使用也可以是局部的。

但首先要考慮的是，手指的動作不可影響到手的穩定。由每個單一指頭的整體肌肉所能獲得的力度和速度都有其上限。

使用固定法以使用較有力的因素參與動作，但並不意味著拇指本身的動作就可以不顧。我們必須明白拇指動作的範圍是由本身的單獨動作開始，然後逐漸的加入固定法使手和拇指共同參與動作。

當需要較大速度或音量時，拇指就**逐漸減少其本身直接參與動作**的程度，直到最後，爲要獲得極大的速度及力度，**彈弦的力量就完全賴固定法**的使用而來自手及手臂。

因此要有技巧地運用固定法，讓手（有時是手臂）直接而非被動地協助拇指。有時，手甚至可以傾全力相助；在這種情況下，**拇指就只是手生理結構上的延伸**，讓手腕短促而快速地向左旋轉。這是以手臂爲軸所做的來回動作，經由手腕及拇指的固定將彈弦的動作及力量傳至拇指。這樣的觸弦大部分以指甲彈法爲主（有時也可用指肉彈法），利用前述手的旋轉，使指甲自然地直接接觸琴弦。

這樣的彈法是拇指觸弦最快的方式。而且因爲手臂擔負了大部分出力的工作，所以亦能減除疲勞。但因它產生了較大的衝力，因此，需要控制這衝力，以免拇指因慣性作用，不小心碰觸到鄰近的弦。

前面所論及的逐漸加入固定法使用的情形是異常重要的，將這些資源明智地加以運用足以突顯出一位優秀的詮釋者。他清楚地知道該如何引導這些因素的結合，適時而合宜地使用它們。

F. 觸弦：起音與衝力的抑制

在觸弦的觀念方面我們要有一個重要的基本認知：觸弦的動作並不是只有讓弦振動，而且要馬上加入一個反作用力。這個力量起碼要與原先彈弦的力量相等。這種衝力的控制是爲了避免讓手指因慣性作用而碰觸到鄰弦。

這種衝力的控制必須靠固定法及整體肌肉來達到高度的精確性。原先觸弦的力量要能以一群肌肉強而有力地止住。因此，觸弦動作的機械性分爲兩個階段：衝力及抑制。抑制的力量必須等於或大於最初的衝力，其方向和衝力相反。而所需的控制力要和觸弦的力度成正比。

單一指頭產生的衝力也可以由同一個指頭的整體肌肉來抑制。而爲了較強的速度及力度，利用固定法將手指與手結合使用的觸弦，就使用相同的使力方式來抑制衝力。這樣拇指就能在不干擾鄰弦下彈奏出甚強音（*fortissimo*）。

在沒有其他動作需求的狀況下，拇指可以停靠在鄰弦上，但絕不能養成習慣，也不能成爲一種彈奏系統，右手其它手指情況亦相同。

傳統吉他學派所用的靠弦彈法（*Apoyando*），來自於將觸弦的觀念減少爲只有一個階段：衝力。因爲他們沒有發現更方便有效抑制住手指衝力的控制力量，所以不得不靠在鄰弦上來止住衝力。使用靠弦彈法也是由於他們不了解如何運用智慧來選擇使用固定法與整體肌肉。事實上，傳統學派並非完全不使用固定法，但他們是在沒有自覺的情況下使用，當然談不上控制，而更糟糕的是將錯誤成爲一種系統。

G. 拇指的雙重彈法

雙重彈法可以定義為：一次彈兩條以上的弦時，拇指同時使用兩種觸弦，以指肉彈法為始，指甲彈法為終。以個別用途而言，我們已經討論過這兩種不同的彈法，這些都是在彈單一音符的情況下，現在就該看看同時彈奏二條，三條甚至六條弦的可能性。

結合指肉、指甲彈法具有相當的重要性而且可在某些特定的目的上發揮作用。如果只用指肉同時彈 5、6 弦，會產生音質相同的音，在音色上，人耳無法分辨這相混的兩個音。這種效果並非要完全放棄，相反地，在某些明亮的音響氣氛之中，它產生了不容置疑的迷人色彩。

另一種形式則用指肉彈第 6 弦，用指甲彈第 5 弦。這種新方法，手與手腕都要有些技巧，手腕要有很巧妙的動作以使指甲觸弦。此時，這兩個音符的音色便有所不同而得以辨認：第一個音聽起朦朧醇厚，第二個音則明晰如歌唱一般。

這種拇指的用法可以應用到三條、四條、五條甚至全部六條弦。換言之，它可以用十分自然的方式彈奏出完整的和弦。甚至，假定以第六弦開始而以指甲結束於第二弦，都不會影響到高音 E 弦。其價值就在於使最高的音能和其餘的和弦音有對比差異：旋律音能依力度需求從弱音到甚強音（由於使用指甲）間自由表現，其它伴奏部分則以稍弱的聲音伴隨而出。

這種細微差異，係由於拇指能使用雙重奏法。而手必須運用固定法作出十分精密微妙的動作以使指甲放置於最後一條要彈奏的弦上。但若以傳統學派的奏法來彈奏這和弦，就只能使每個弦的力度都相等——除非這演奏者天賦異秉。

彈和弦的音量要依弦的張力作適當的調整。低音弦的振動要特別考慮以免碰觸到指板。這種觸弦法的機械性需要手腕略向左轉以與拇指向第一弦下移的動作結合（圖 13 及 14）。當要將指甲放置於正確位置，以及要藉固定法使用手腕來促成拇指在琴弦間移動，這樣的旋轉動作就有必要了。也就是說，依照需要，拇指在一條或多條弦上的獨立動作，手必須向左傾，絕不可向右。

要聲明一點，這個動作並不需要手臂移動。因為拇指由第一弦到第六弦間的移動，其動作幅度單靠手腕的動作即可達成。因此，右臂的接觸點必須維持。

儘管如此，當為了達到戲劇性的強力效果。手臂可以扮演主動的角色；將其舉起，使手腕旋轉更有力量。以這種方式放開手臂能使用更具力度的整體肌肉來抑制衝力。

結束這部分之前，還要再聲明一點：雙重奏法也適用於不相鄰的弦，比如第六弦和第四弦，前者用指肉，後者用指甲彈法。

H. 撥奏及弱音奏法

吉他的撥奏（Pizzicato）是至少在一個撥弦動作的範圍之內，以完全控制



圖13



圖14

力度及時值的方式來奏出，但也可在其它弦上彈出不同音色的聲音。因此，不論是弱、強、甚強等的撥奏都能同時伴隨一般奏法的其他音符，甚至產生如金屬般的音色。

如果把撥奏定義為將右手手掌的右側放在琴橋、或靠近琴橋的弦上來彈弦的動作，那麼就沒有真正了解此處撥奏的意義，上述的文字就可能會顯得十分怪異。事實上這種傳統的奏法產生的是一種弱音效果，因為弦的振動在彈奏之前就被抑制住了。這樣的動作並非要完全棄置不用，因為它與另一種稱為弱音

奏法的方式更相近。我們將在下文中討論。

弓弦樂器的撥奏是以手指捏起弦後放開所產生的。這類旋律樂器（非和聲），其弦的振動不會持續很久，同樣地，所產生的撥奏音也就很短促。但在同時是旋律也是和聲樂器的吉他上作同樣的動作，就會產生較持久且共鳴較大的音。因此無法以同樣的方式產生撥奏的聲音。

撥奏技巧

撥奏的機械性是兩個明確的連續動作：觸弦與消音。

- (1) 觸弦：手微向左轉把拇指放到正確的演奏位置上，在觸弦的幾乎同一瞬間，手與拇指結合（拇指亦有其獨立的動作），作出一個很快很短促的向上揚的動作，有點類似抽搐，彎起手腕，使其靠近響板（圖 15）。

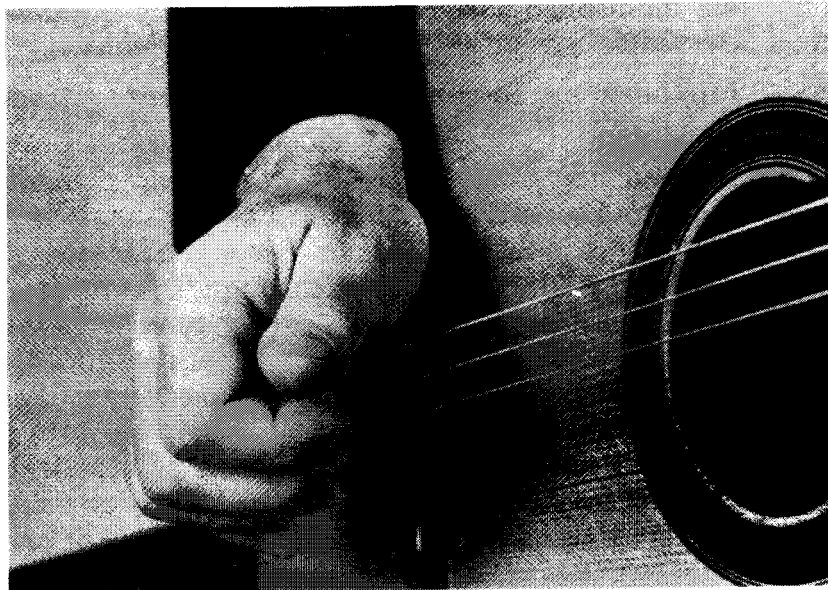


圖15

- (2) 消音：與拇指相反的一邊手掌部位當成是消音器，但是唯有在觸弦之後才可以動作。這是靠著轉動手腕，在靠近琴橋的地方，消去一條弦或數條弦的聲音（圖 16）。

觸弦與消音之間的時間是可以調整的：間隔時間短，就產生較短促的撥奏效果，拉長間隔時間，也就使其延長。因此，撥奏可以是極短促，近乎乾澀（立即消音），也可以相當長。甚至也可以讓聲音產生類似光暈的效果，亦即壓弦時僅用手掌的邊緣以使振動沒有被完全消除，這種情況可以用一個不確定的延長線加在撥奏的音符上作為記號，就像這樣：**PIZZ** , 這種延長的撥奏可以更進一步用在抖音（Vibrato）上。

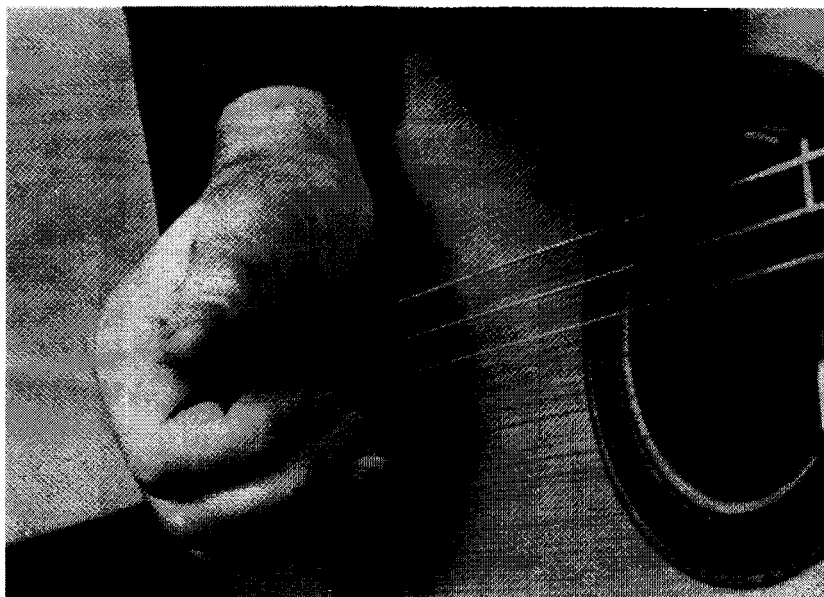


圖16



圖17

由此可知，撥奏可以作為音色變化的一個要素，在需要時做出敏銳、有韌性的變化。

力度方面也能有變化。因為聲音的強度取決於整體肌肉運用固定法施力於弦上而產生，所以撥奏亦能奏出弱、中強、強、甚強等音。要得到極大音量時，拇指須以指甲觸弦，而且手及手臂均需直接參與動作。在觸弦的瞬間，手臂的放置若幾乎與面板平行，則我們就越容易獲得預期的音量。因此，這時手臂要暫時離開與吉他的接觸點（圖 17）。另一方面，以較小的力度而言，拇指就可以僅用指肉觸弦。

撥奏技巧的好處，不僅包含力度及時值（瞬間即逝的聲音或帶點迴響的聲音）的變化，也能以快速度來彈奏，同時，其餘的手指在其它弦上可以完全自由靈活地彈奏。要記得的是在觸弦的剎那間，手要維持自然靈活的姿勢而消音的動作則在彈弦之後。

弱音奏法技巧

與撥奏相反，弱音奏法（Sordino）是在彈弦之前作消音的動作，亦即輕輕地把右手的右側放在琴橋上或靠近琴橋的弦上（圖 18）確實的位置則以音質所需而定，在琴橋上，聲音較為明晰，離琴橋越遠，聲音就越沈悶晦暗。

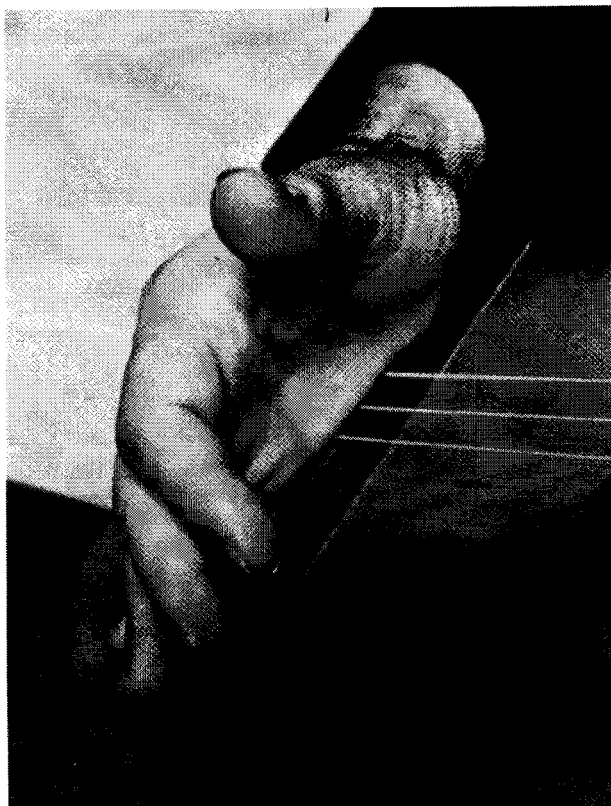


圖18

第 五 章

右手（二）

食指、中指、無名指

- A. 力度、音色與吉他
- B. 觸弦
- C. 食指、中指、無名指的觸弦方式
 - 1. 依強度的順序
 - 2. 與音色的關係
 - 3. 第一種觸弦方式的變型——旋律要素

A. 力度、音色與吉他

練習新曲子的初期，心中總會興起許多問題。例如那些音該強調？應在何處運用漸強、漸弱以彰顯其效？當審慎地考慮某個特定樂段的演奏方式，演奏者就要精確地運用肌肉來實現其理念。所有的機械性技巧都得聽命於心智組織，因其統御一切動作，而且協助演奏者合於音樂上的要求。

畢竟，藝術是形式的結構與平衡。在力度、速度，甚至音色方面粗糙或不成比例都會糟踏了音樂的詮釋。如此的演奏，不僅將演奏者的自發性與音樂性泯滅了，更無法吸引聽眾。

技巧的範圍事實上涵蓋甚廣，遠超過僅是將音符極快速地在弦上奏出的能力。舉個例子：我們都知道旋律的線條要突顯於伴奏之上；然而，單就把旋律線條鉤勒出來就有其困難度。甚至有時其它手指還要彈奏另一聲部並在強度上要次於原先的旋律。在和弦中利用音量來強調某幾個音不失為一條佳徑以彰顯詮釋的觀點。

有許多要求都要靠技巧一一圓滿地應付解決，要使手指合於各種不同的情況，如音色力度的差異並非易事：不僅需要用功及專心，更需具備訓練有素的聽力。在處理複音音樂的作品時，二條以上的旋律線條都要清楚地湧出，其情況益形複雜。爲了要以音色、力度來區分聲部而產生的問題，要靠控制力與熟練度來解決。而要精於此二者，則要在樂器理論帶領下嚴謹地練習。

最好鼓勵學生在初期就培養自覺的態度，以使其日後能思考性地將力度、音色的細微變化用上。這類工作甚至在最簡單的練習中就要強調，如此他才能及早訓練手指適應各種不同觸弦的需求。

力度（Dynamics）

增、減音量的能力在音樂表現上具有相當的重要性。可是亦有其陷阱：如果惑於漸強漸弱的效果而濫用了，反會導致音樂的變質。如果我們的音樂僅含這種效果，那麼與噪音就沒有多大的差別了！

聲音強度的變化，這是我們說的力度。唯有真正的藝術直覺才能帶領力度變化以使其自然地流露於作品中。同時也要避免使力度變成純粹的“音效”。

然而，我們要注意：對量的認知與對質的認知可以攜手並進。例如：小喇叭的特色高亢有力，要奏出弱音就有困難；小提琴音色亮麗且力度有極大的強弱範圍。每種樂器在力度上都有其限度，應循此範圍以避免破壞均衡，因為若超越了力度的範圍，就會使樂器大爲失色。誠然，真正的力度變化能夠辨別出來，但是最終還是得由樂器的本質與特色表現出來。就像長笛無法奏出像小喇叭一樣的強音，小喇叭也無法將其弱音削薄至如長笛一般纖細。因此，每一種樂器都有其力度的領域，在此之內可以自由地流動變化。

力度，即強度的消長，可用單一聲響表現來維持其和諧。另一方面，任何力度突然的改變都會有損於和諧，因為急遽的變化打碎了和諧。

甚強並非使用蠻力，極弱也不意味著連聲音都聽不到。漸強在聽覺上並非只有逐漸增加分貝（decibel）。在聲響的強度上加倍只會產生引人側目的效果。比方說，聚集一群為數可觀的樂器，只會在數目上令人印象深刻，卻不會在音響本身有任何意義。

如果極用力彈弦，產生的音量可能反而無法與所用的力相比。就像如下情況，吉他有其限制，如果讓弦完全振動，隨之而來的擺盪會使弦打到指板，不但振幅減小，而且產生不該有的雜音。了解吉他音量的限度並控制自己的力量是非常重要的，因為過分的用力會產生不當的爆裂聲，甚至是噪音，而非我們預期的強音效果。另一個力度上的極端：甚弱（*pianissimo*），也要好好注意，不要讓它成為有氣無力，幾乎聽不見，或者遲疑、閃爍不定的聲音。

音色（Timbre）

吉他有一特質，乃與音響結構有關，且是吉他原來就有的特質。它使音質能有寬廣的變化，使人深覺好似有多種樂器同時演奏，像色彩五光十色般豐富而有彈性的聲響。這也就是白遼士所指的交響樂團的縮影之意。吉他可以把不同音色表現於同一個音符上，個中即蘊藏吉他的奧妙之處！

所謂音色，是指足以分辨兩個同等強度、同樣音高的音之聲音特質，以判別它們各自所屬的樂器或聲部。因此，音色是將每個音符加上彩衣，使其具有特色與個性。在一簇次要的音當中，其功能是如同衆星拱月般，陪襯出主要的音符。在數量、強度上可多、可少，它們賦予主要的音符某種色彩；這些次要的音稱為泛音。這樣的聽覺現象是將一個基音與一系列泛音相混而成，雖然聽不清楚泛音中個別的音，但卻具有色彩變化的效果。

聲響的色彩與其泛音中各聲部的強度變化有關。當較高頻率的泛音（上面聲部）比較低頻率的泛音強烈時，聲音聽起來就較具穿透力且有金屬音質。相反地，由低頻率聲響來主導，聲音就會醇厚而溫暖。（在此用金屬音質“*metallic*”這字眼通常是以吉他演奏家的觀點而言，而且意味著與柔和“*dolce*”相反）換言之，上聲部泛音越強烈，音響的金屬味就越重。

在音色的多重變化上吉他可謂得天獨厚。然而若對此特質的使用毫不加以節制，則會流於華而不實，徒具其表。只為了變化音色而變化，將會導致錯誤，最終的結果成為僅是裝飾而已。解決之道是將其根植於美學之上，因為當聲音結合在一起以建立一個平衡的架構時，音色就不僅只是一種感覺了，更進一步說，與智慧結合會更加肯定。

因此，我們可以察覺到：在純粹音樂的層次而言，音色就像聲響一般，若單獨考慮是不切實際的。它的存在理由乃在於與其他音色使用的相對關係及段

落的對比，所有的音樂都以此為出發點。無論如何，這些細微差異的範疇是無法冷眼旁觀地衡量它，必須將它視為有機體及相當個性化的東西。

吉他演奏者的右手，對於開發樂器在音色及力度變化的資源上身負重任；因此必須懂得如何明智地根據音色與力度的需求去善用各種型式的觸弦。

傳統上，音色的改變是以彈弦的位置來變化（靠近琴橋“Sul ponticello”會產生金屬般的音響，靠近指板“Sul tasto”則是柔和的聲音）不容置疑地，這種方法十分有效不可輕忽，因為它提供了頗具助益的音色變化範圍。

然而，另外還有一個更微妙的方法直接與手和手指的動作有關，它具有兩大優點；其一，它本質上包含了相當廣大的色彩空間；其二，也就是它的好處，它能同時呈現出不同的音色。這方法在功能上相當豐富，僅要了解及練習各種不同方式的觸弦去應用，就不需要將手在琴橋與指板之間頻頻移動。

再回到力度的問題上。我們要明白，當手指單獨使用，也就是與手、手臂的力量分離，其力度範圍非常有限。而手指無法達到某樂段所要求的力度時，往往就得訴諸其他（可能是有害的）方式。最明顯的就是，在手指要單獨使用以產生戲劇性的力度效果時，不是扭曲了聲音，就是弄得鄰弦砰然作響（見第4章F段）更糟的是，當這些錯誤變成了習慣，反而會成為一種矛盾的理論。

事實上，長久以來——而且現在仍然如此——都認為手指應要能獨立發揮作用而不受手或手臂的“干擾”；此外，傳統學派還宣稱手指的衝力應由鄰近的弦抑制住，由此建立了二元化的理論：“靠弦彈法”及“鉤弦彈法”，至於沒有鄰弦可靠的情形（第六弦）則視為“例外情形”。

這些學派將手指視為唯一的動力來源。現在應是扭轉觀念的時候了，該了解手指不應單獨動作，必須要考慮其它更合適的力量資源：手及手臂。長久以來，他們的存在及潛力都被忽視了。

B. 觸 弦

要得到純淨的聲音有兩個重要的因素：第一個是手指過弦所形成的軌跡必須與弦垂直而且觸弦必須只有一點；這是為了使弦的振動完全，減少浪費。必須避免手指在琴弦上滑動，因為會產生摩擦而有伴隨的聲響出現，我們可稱為背景的噪音，這絕不是預期的聲響。

儘管觸弦只在一點上，但仍會聽到有一些雜音。這就牽涉到我們要討論的第二項：觸弦的速度。手指彈弦時所產生無可避免的摩擦，其間隔應藉著減少彈弦持續的時間以儘可能地縮減，例如：一個慢的彈弦動作持續了1/3秒，也就給予了摩擦以及其伴隨的雜音同等的持續時間。如果這摩擦能縮短；假定1/10秒，雜音雖仍會出現，但會因為持續的時間很短，就幾乎察覺不出來了。正因如此，我們就應訓練出快速而穩定的過弦速度，不論在強音或弱音都是如此，而且不僅是拇指（上一章已詳細討論過），食指、中指、無名指也皆適用。

每個演奏者因個別的差異會有各自恆定的觸弦速度，彼此不同。有一點很重要必須瞭解的是：彈弱音不等於以慢速來彈，因為這樣會減損原有的音質，而且會有大量的雜音。弱音應和彈強音一樣的觸弦速度。

那麼每個觸弦的不同何在？不同點就在於施加於弦上力量的大小，這是以所使用的肌肉來決定。這個功能具有數個因素：(1)只使用手指的關節，(2)使用整體肌肉，(3)在大部分情形下要藉由固定法與其它肌肉合作。因此弦的反作用力越大，聲音也就越大。

技巧的發展必須達到對手指能有完全的自覺，而且要能完全獨立地運動。這種獨立首先要在心中產生，以控制每個手指個別的動作。但同時也要避免沒有用到的手指產生多餘的動作。

手指活動的兩個階段應要分開並詳加解釋：第一，觸弦和抑制衝力需要靠肌肉的自然收縮，第二，當手指的動作結束時肌肉的用力必須立即中止。如果肌肉的收縮變成不當的僵直，則所有的靈活度都沒有了。我們要牢記，就觸弦的動作來說，控制並抑制它是同樣重要的。觸弦必有一抑制的力量如影隨形地伴隨著才能視為完全。

收縮一根手指不可引起其它手指也一起收縮，不管它們是不是鄰近的手指；它們應保持獨立，完全處於休息狀態。同時，一根手指的動作也不可以傳送至鄰指，因為這只會阻礙彈奏的手指。它應要能獨立自由地活動方能因應演奏上的需求。它們的動作若受到阻礙必會有損於觸弦，也會使整體的清晰度減低了。我們可以歸納出結論：非正在彈奏的手指其靜止及休息狀態的重要性並不亞於正在彈奏的手指。

C. 食指、中指、無名指的觸弦方式 (Toque)

手放在基本位置時，食指、中指、無名指（以下簡稱為 i、m、a）就處於隨時準備彈奏的狀態，它們很自然地置於弦上，只要一收縮，就能產生一個簡單的彈弦動作。在此初步的階段，力度的範圍十分有限，所有手指產生的音色、強度也都差不多；至於手指觸弦的變化則要靠開發其它的要素來完成；對於這些資源加以智慧地運用，能使一位富有想像力的演奏者彈奏出多樣性的力度及音色變化。

為了因應不同力度需求所用的觸弦方式及手指的姿勢也會有所不同。每個強音、每個弱音、每個單獨的重音都有其特定的觸弦方式。當音量需要增加時則手指要從原先自由的動作中逐漸地加入固定法去彈奏。在特殊的情況下，手和手臂也需加入彈奏。至於手指的自由動作（見下述第一型觸弦方式）和逐漸加入固定法的觸弦之間並無一明確的分界點，事實上，整個動作是呈一帶狀或區域狀的變化。

各種觸弦方式及其用處將會在下文中說明。為了促進對其了解及練習，我

們將用列舉的方式並解釋之。但在一開始就得明白：如果把它們分開來視為個別練習收效不大，甚至是有害的。事實上，這些都得融會貫通為一完整的有機體：在融合各種不同方式的觸弦後，就能找出正確的力度及微妙的音色。就音色變化的層次而言，手指的角色是十分特別的，與力度變化相較，則大不相同。

Toque（註）

1) 依強度順序

Toque 1——自由的

這種 Toque 在彈奏單音、琶音或柔和的和弦時十分恰當。關節不必固定，所以手指可以自由地動作。保持恆定的觸弦速度，將使此種觸弦顯得靈巧而明快。至於最初的衝力要在彈弦後馬上藉由手指向上及向外彎曲的動作使衝力轉換成一抑制的動作，避免碰觸到鄰弦。

Toque 2

這種音量較大的 Toque 要將手指最後一個關節固定，讓第 2、3 節指骨形成近乎一條直線。動作的軸心是在第 1 和第 2 節指骨的關節交接處（圖 1）。

• 動作軸心

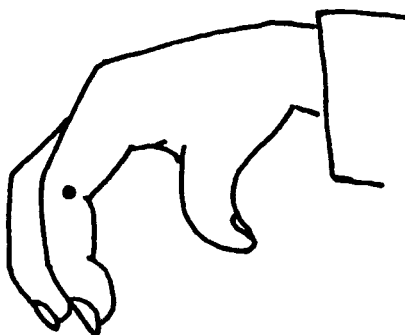


圖1 Toque 2

與第一種 Toque 相較，它對弦施以較大的壓力。這是來自於經由固定最後一個關節而有更多肌肉參與彈弦的動作。

Toque 3

這個彈法要把動作的軸心移到手指的根部，也就是手指與手掌的交接處（圖 2）。而其它的關節都要保持固定以避免形成太明顯的弧度。因此整個手指能透過其整體肌肉而形成單一的動作體。

註：Toque 在西班牙文中的字面意義是接觸，在此用來指幾種所能使用的特殊觸弦方式。

• 動作軸心

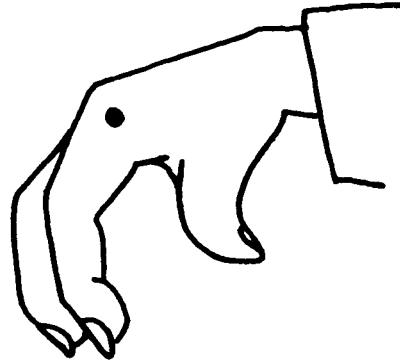


圖2 Toque 3

Toque 4

此彈弦法增加了手的動作。只有將指關節固定，手的參與才能發揮作用。動作軸心在手腕（圖3）。當需要更多力量時，手臂也要主動協助，此時手腕也要視情況而如同手指一般使用上固定法了。

• 動作軸心

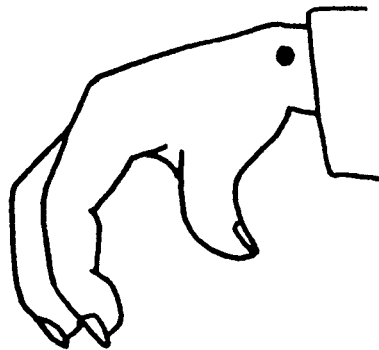


圖3 Toque 4

我們一定要了解，在 Toque 4 中，並非手指和手的動作就廢棄不用了，事實恰好相反：它們在動作上與手臂、手腕平行，這將會使各個不同的動力因素直接參與觸弦。

2) 與音色的關係

Toque 5

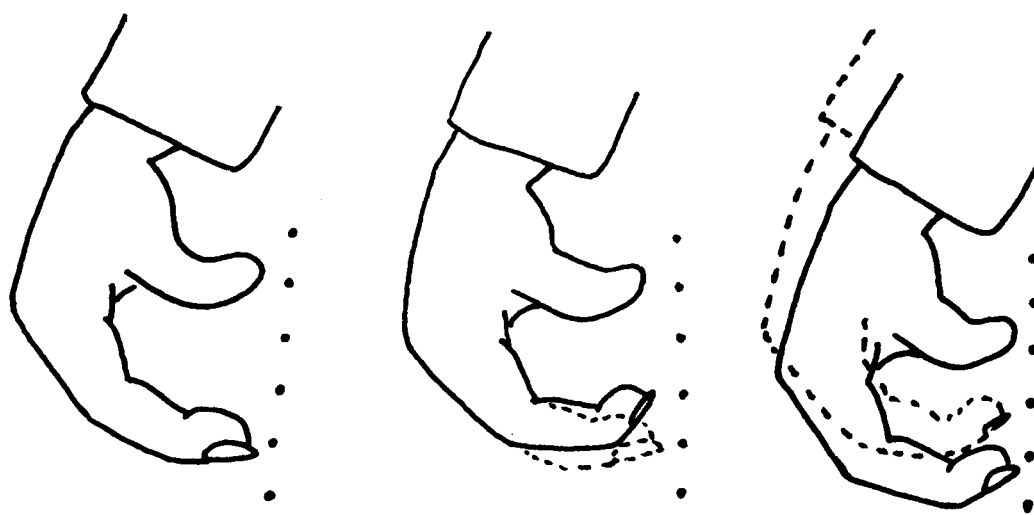
這種彈法是固定最後兩節指骨間的關節，形成一彎曲的角度。以這樣的前提去觸弦，並且與實際的觸弦力度無關。因此，Toque 5 並非依動作的限度而是由角度的大小與僵硬度來決定。依固定僵硬的程度有所不同，音色就可以有許多變化，其中，像是：清晰、略帶金屬音質、金屬般的聲響、尖銳且具衝擊力等。這些音色全靠手指固定僵硬的程度來產生。

還有第二種力量也要考慮：這是與每一次彈弦所用的動作有關。和前述的

固定僵硬相反，這必須是輕柔的，因此，儘管手指固定著，觸弦卻不可生硬。這樣觸弦的適用力度範圍由甚弱開始，一直到中強，決不可超越力度的上限，否則預期的音色就會被撞擊的聲響所取代。

在說到有關音色的觸弦方式時，指甲的角色可重要了，像是要把弦拉起一般；使用輕一點的觸弦力量能使原本會產生刺耳噪音的觸弦轉變為表現音色的手法。

有一點很重要：由於 Toque 5 中，最後一個指骨要彎起以形成某種角度，所以手指會暫時不在正常的位置上。因此手要稍微調整以使手指能在要彈的弦上得到精確的位置，圖 4 就是說明這一點。



a. 基本Toque

b. 手指彎曲的角度

c. 再調整手的位置

圖4

3) Toque 1的變形：旋律要素

Toque 1與手聯合使用時，就會具有表現旋律的有用因素，此種旋律要素可以用來表現某些特定的樂句。這與 Toque 2到 Toque 5之間的彈法沒有直接關係，因為手指不須固定，也與音色的彈法（Toque 5）無關。它是非常具有特色的，其聲音的高貴性與極細緻的音質乃是與歌唱的觀念有極密切的關連。

動作要領：手指採 Toque 1的姿勢，但它變成手的延伸，其動作則委由手來執行帶動。更進一步，還需要指甲與指肉的結合動作。因此，這種彈法，觸弦的感覺要靈敏，而且要用良好的聽力來變化各種音色。因此，指肉—指甲的結合體與手的動作都是很重要的。

手與 Toque 1 結合，由手來主導動作，指甲一指肉的結合體則提供了觸弦部位。在這 Toque 1 的變形中，我們可以感受聲音是推進的、柔和的，大多數是溫暖——有時會有些外向——但通常都是如歌般的音質，是一種優雅細緻的溫暖聲響。

當音量增加時，i、m、a 指的最後關節不要彎曲，因為這樣會令聲音尖銳且伴有雜音，因為弦會打在指板上而發出嗡嗡聲。但另一方面，音色的 Toque 卻需要最後指骨彎起，因為這樣才能彈出特別的音色，不過要注意不要超過了它觸弦的力度範圍。

所有這些觸弦都要依第四章所述，對衝力有一抑制的動作。出力與抑制（反作用力）必須同時進行，這是我們所要努力的目標。手指不可以不加控制地彈奏，衝力及反作用力必是如影隨形，以達到最大的效果及最有效的控制。

如此就可以明白，我們不能再將 "靠弦彈法" 當作一種系統來討論。固定法的觀念改變了手指的姿勢，以致於所謂的靠弦彈法就不再有任何合理的理由存在了。既沒有一個實際的目的，為何我們要干擾鄰弦呢？只有在某些特殊的力度使用下，而且沒有必要避免停靠在鄰弦上時，才有可能有一些靠弦的情況，但靠弦本身絕不是一個目的。要明白，學生初步的練習應僅止於手指本身。至於各種 Toque 的不同或使手及手腕參與動作等，則是屬於較後面的練習階段。最初右手要練習自由運動的觸弦方式（Toque 1），關節是可動的，無須使用任何固定法。至於音色，不用費心去找尋特殊音色，只要彈出弦本身的自然聲音即可。稍後，當手指訓練有素而且可以表達音樂了，則其它的一些因素（力度與音色）在彈奏一些特殊音符時就能開始介紹。從此後，各種固定法也將可以練習了。

所有的動作都要能輕鬆做到，雖然正確的動作需集中注意力，但要能很自然地達成。不要忘記，肌肉放鬆能避免因長時間的緊張而導致的疲勞。只要善用放鬆的原理，很冗長的練習就能輕鬆許多。降低力氣的消耗自然就能使疲勞不致產生，並能增加彈奏時間。

這種練習方法需要極大的毅力與洞察力，由意識來引導動作的完成，因此，學生可以在短時間內證明成果，並能對每個存在的問題採取正確的態度。

第六章

右手（三）

手指的混合動作與聲部區分

A. 區分聲部

B. 和弦齊奏

1. 經由接觸形成一體
2. 經由肌肉收縮形成一體

C. 和弦中的聲部區分

A. 區分聲部

前一章已將每一種觸弦方式（Toque）分別詳細說明。但事實上，它們都是以混合的形態使用，以使和弦中的音符能分別出來，或使聲部的流動更加清晰，二者都是要達到區分不同聲部的目的。

作曲家在一部作品中以和聲、旋律架構來構築，使它成爲一個在既定時間當中進行的完整有機體。而在詮釋者來說，他給予作品新的生命，所以又爲作品添加新的架構：力度與豐沛的表現力。這個新的結構要能合於音樂中所要求的多種面貌，及各個不同的層次——不管是主要的或次要的、清晰的或隱晦的。而此結構要靠吉他演奏者的右手將其表現出來，且當它與作曲者本身的結構交織成一片時，更能強化這作品。那麼，浮現於原作之外的特徵爲何？那就是一個卓越吉他演奏者的能力——能夠調合音色的各種變化以建造出最合適的音色架構。

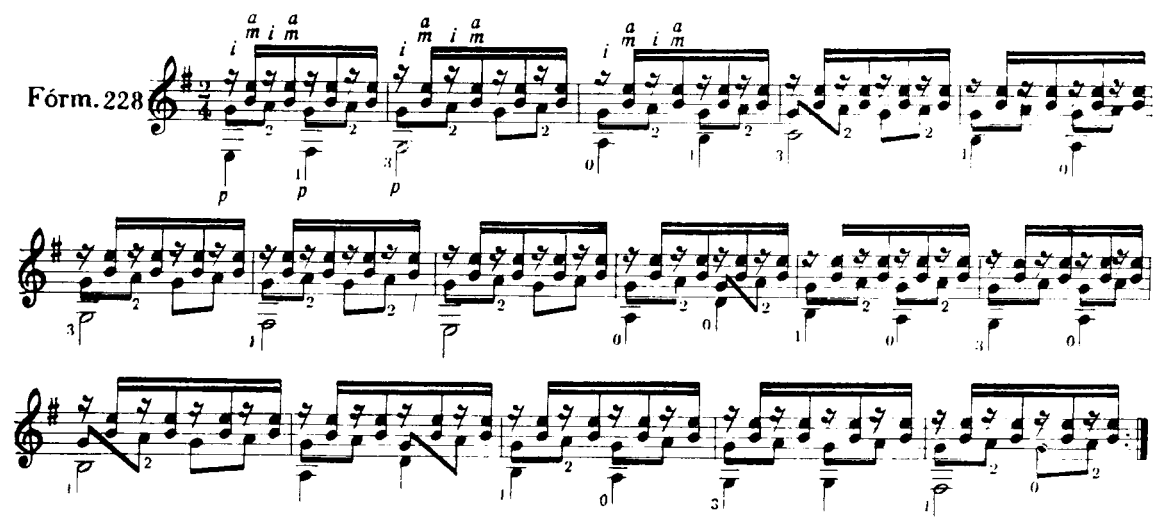
第五章所討論的一切可用資源就可在此階段付諸行動，實際彈奏出來。這些若遠離了它本身的音樂結構，則只是一堆毫無價值的空談，它們應要盡量完美地結合在一起，這樣才能造就一個真正演奏者的特性。

先前已建議，學生在練習初步的右手手指技巧時應使用 Toque 1（自由的），運用吉他本身的音色，且不要超過它應有的力度。當初學者想要加強觸弦力度時，他所得到的，可能不是預期的效果，或許是因爲他訴諸較弱的方式。這並非他天生缺乏能力，而是不熟悉一些機械性的技能。換言之，就力度與音色而言，我們有必要先知道如何使不同肌肉經由固定法產生交互作用。最簡單的方式就是把音色和音量先分開，使學生能在一個時點上集中注意力於一個動作及一個力度，這是初步階段最簡明的方法，將各個因素分別研習以便在往後的階段能將兩者以合併形式運用。不論是用在把一個音自一群音（一個和弦）中突顯出來，或是同時使不只一條旋律線明晰地勾勒出來，此一音色的重要介質都能確實使各個聲部不致互相干擾。

爲使說明更具體化，舉個基本的例子：Formula No.228（註）。在此，練習本身並沒有特殊的困難度，任何學生都應有能力彈奏。困難的是，有技巧地同時運用不同的 Toque，這才是重點所在；因爲這使得課題轉變爲著眼於在各觸弦方式中選出合適的運用之。

在此練習曲中，i 指一直不斷地重覆 G 和 A 音，要使用 Toque 5，運用固定法使最後一個關節形成明顯的角度並保持固定。至於兩個開放弦是同時間隔地彈奏，必須要使用 Toque 1。拇指以指肉彈法，必須運用整體肌肉，以基部關節來帶動。

註：指作者所著一套四冊的技巧練習教材中的第二冊第 228 型練習。



因此，依力度、音色的不同，會有三種不同的動作要分別出來。第一個層次是拇指以中強彈奏，帶出低音部的旋律。食指（G—A）則以不同音色（使用 Toque 5）帶出第二個而且是同等重要的層次，最後，a、m 指是用 Toque 1 以弱音產生第三個層次。

這一切動作的目標是使這三種因素同時作用，能在它自己的層次上很清晰地分辨出來而不相干擾：三者不會有任何一方受損並能清楚地展現自己特色，三者的價值都能完全肯定。

Formula 228 本身並無特別的重要性，但它卻能開發出手指不同奏法的結合。我們將在一獨立的章節中，摘錄分析大作曲家的作品，以便有系統地詳察在各不同章節所討論的經驗與觀念——也就是所用的技巧。

B. 和弦齊奏

彈奏和弦（同時彈奏數個不同音符）時，手指要在觸弦上協調一致。就像以單指彈奏單音使用的是單一的觸弦法，同樣的，幾根手指同時彈奏數個音也要使用一致的觸弦法。因此，依所彈的弦的分佈（各指的分離程度），會有兩種彈奏和弦的觸弦方式如下：

1. 經由接觸形成一體

當和弦是以鄰近的弦彈出，就要用經由接觸形成一體的方式。其中手指的分離程度最小，i、m、a 指要以側面輕微地接觸，這使得三個指頭能像單手指般彈奏，亦即形成一體去彈。這是單一的衝力，而非三個各別的動作，須要用心去體會。

2. 經由肌肉收縮形成一體

當和弦是由不相鄰的弦彈出時，手指就得分開，所使用的技巧要依手指之間打開的角度來決定。儘管手指的側面接觸在此情況下不可能存在，但它們還是可以用單一的整體來運作。

這整合動作要靠肌肉收縮來完成，這個過程是讓手和手指採用合於彈此非相鄰弦的姿勢。*i*、*m*、*a*指必須由手指的基部形成打開的角度，而且在彈此和弦當中都要保持著。為保持此一分開且近似僵硬的狀態，肌肉的用力及收縮不僅由手指，而且是由整個手來彈奏。再重覆強調：手指不可視為分離的個體。在這種特殊的情況下，動作是來自於手，它提供手指聯合動作的力量，使得肌肉的收縮成為一實際的整體。在此要強調：手為了維持手指間張開角度所用的力氣是必要的，而且它也產生了同時彈數個音符所須的整合觸弦。

至於分散和弦（快速、連續地彈奏和弦的各別音符），既不需要經由接觸，亦不需要上述與分開手指角度有關的肌肉收縮來形成一體。事實上，在此最有效的是手指的分離度、完全的獨立性，以及自由彈奏的能力。

C. 和弦中的聲部區分

自同時彈奏的音符中將某一音符分離出來的過程，要依彈此和弦所用形成一體的觸弦方式而定。

- (1) 在經由接觸形成一體的方式中，把此音符帶出的手指要有特殊的位置。我們可以作到這手指不必多花力氣就能分離出音符，所要做的僅是使這音符稍微突出於其它音符之上。

舉個例子，當 *m* 指略微自其它手指中突出，就能很輕易地唱出旋律音。這並非它單獨特別用力。而是由於它突出的位置。*i* 指、*a* 指也是同樣適用。不可忘記，整個動作仍是經由接觸的方式來主導，所以，整個動作乃相同於單一手指的動作。

- (2) 經由肌肉收縮形成一體的方式中，區分出此音符的手指則需要有適當的用力。此時肌肉需有雙重的動作：一是提供維持上文所述手指間張開所需的力量，另一方面則是給予旋律指以適當的觸弦姿勢。後者以所選擇的觸弦方式來決定和弦中此音的層次。這個音符要顯示其個別性，可藉由（*a*）力度：給予手指以較大的衝力，或更佳的方式經由（*b*）音色：使用 *Toque 5*。這選擇要靠演奏者自行裁決，他必須同時扮演老師與學生的角色。

唯有藉著經驗，他才能使自己的聽力敏銳，察覺並產生音量、音色的細微變化。較恰當的練習方式是在同一和弦中能分離出每一個音符，直到能掌握分離音符的各種方式，而其中的可能性是十分可觀的。

第七章

左手（一）

A. 左手在指板上的手型

1. 單純型
2. 複合型

B. 左手拇指

C. 左手的橫向動作

D. 手指的動作與休息

手指正確的位置大部分依靠手，而手的姿勢又源自於手臂。手指絕不可單獨自己動作，而要與手及手臂形成整體單元。使用手指之前，必定要考慮手臂的姿勢，因為手指的動作及位置均要依賴它。任何手指的動作都是手、手腕、手臂整個動力系統中的一環。以往認為是手指單獨的問題而現在則成為有關平衡且更複雜的課題；必須要先成竹在胸，方能自主性地帶領手及手臂，而在手指將累積的反應表現出來。如此一來，除了技巧的可能性，更可獲得較高程度的控制，以使肌肉能放鬆而避免疲勞。

A. 左手在指板上的手型

手在指板上的手型指的是手指相對於指板的放置位置。這是手與手臂動力系統中一個特別的動作，為達到某種手型，手指要避免任何不必要的力氣，其重要性在於牢記所可能帶來的缺點。

在此會有兩個連續的不同階段，但都是殊途同歸。第一個是在手臂；它的動作對手有直接的影響。其二是有關手指；要先由手臂帶動，準備置於指板。如此一來，手指可以在未觸弦之前就在正確的位置上。以下是左手放置的不同方式。

1. 單純型

a. 縱向手型

手指要與弦同方向的方式放置。要記得，不要以它們自己的動作來完成，而要由手來帶動，將手指置於弦上。當手指在同一弦，而要移至另一格時，就形成了縱向的移動，與指板的關係是平行的。

當四指同時放在同一弦上如例一，我們可以發現，欲花最少的力氣而要獲得最大效果，則需使手肘靠近身體，手的形狀能讓指尖與弦成為平行的直線（圖1）。在這狀況下，由食指與拇指形成的內側弧線，不可貼住樂器的琴頸部分。這樣才能使手不論在什麼狀況下都能自由動作（例如在做橫向移動時）。

縱向手型的具體實例可以在自然音階的練習中找到（參閱第九章）見圖2。

b. 橫向手型

手指放置的方式是手指在同一格但不同弦上。因此，與縱向手型正好相反——它形成與琴格平行的形狀。由彈奏例2可以發現，要得到最有效的結果，手肘必須離開身體，讓指尖能順著琴格的方向放置。

(手與手指)

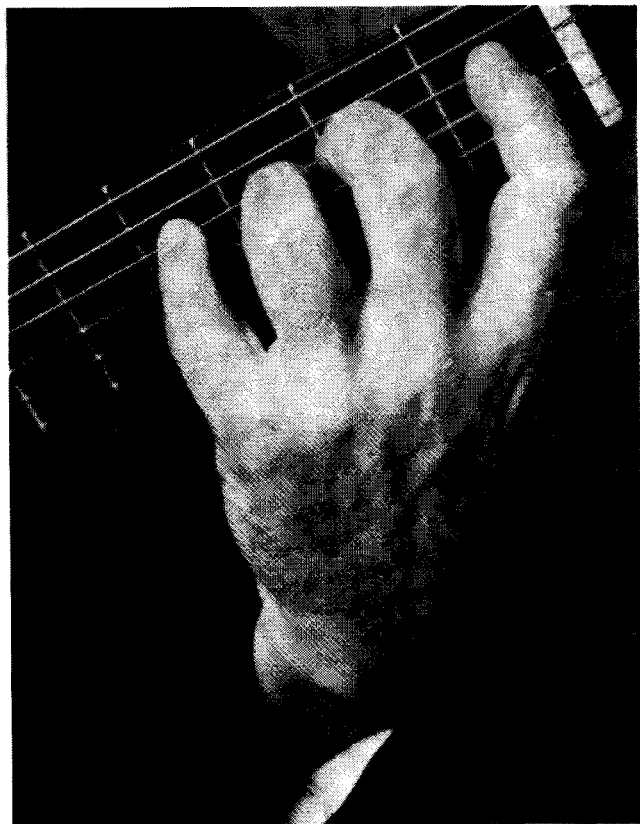
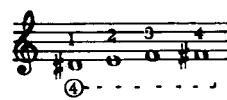


圖1



例1

(第一把位)



圖2

在橫向手型中，拇指在琴頸背面會有側傾現象，同時要記住，拇指不能有自己的動作，所有的改變都是手及手臂動作的結果（例外情形將在適當時機介紹）。魏拉－羅伯士的第八號練習曲（H.Villa-Lobos Etude No.8）是橫向手型很好的實例（例3）。



例2

在此，手的型態與指板之間的相關位置有密切的關係。手越往第一把位方向移動，就越需要手腕的參與。它要依手臂的動作而向內彎，使手指能形成橫向手型。手腕這種輔助的動作是在手臂逐漸失去其活動範圍時所需要的積極因素（圖3a、3b）。



例3

c. 混合型

除了以上所分析的形式之外，尚有介於其中的放置方式，我們可以稱之為混合型。嚴格說來，這既非縱向、亦非橫向，而是介於兩者之間，如同圖4的例子。

2. 複合型

單純型的三種型式及其動作要領已於上文討論，每一種都是以整個手一手臂系統來自由地活動，雖各有不同，但最終都是以單一的手型呈現。但這些手型也會有綜合的型態，事實上，在實際的彈奏中我們可以發現大部分都是如此。但它們還是要先在單純型上練習與熟練，之後才能輕鬆地合成一體。

顧名思義，複合型就是手指有一部分使用某一手型，其它的手指則使用另一種手型。也就是說，手要調整姿勢，使兩種放置方式得以同時呈現。

每個複合型放置都牽涉到手指收縮與擴張的動作（見第14章A段）。但並非每次的收縮或擴張都意味著使用複合型。由無數的例子中，有兩個節錄自吉他經典之作的基本範例，可以用來說明。一則是擴張的例子，一則是收縮。

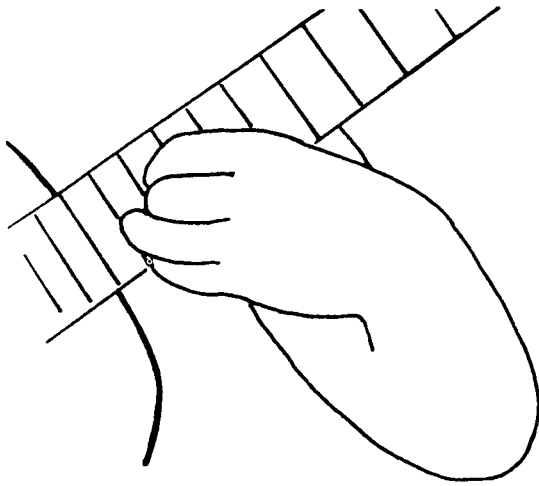


圖3a

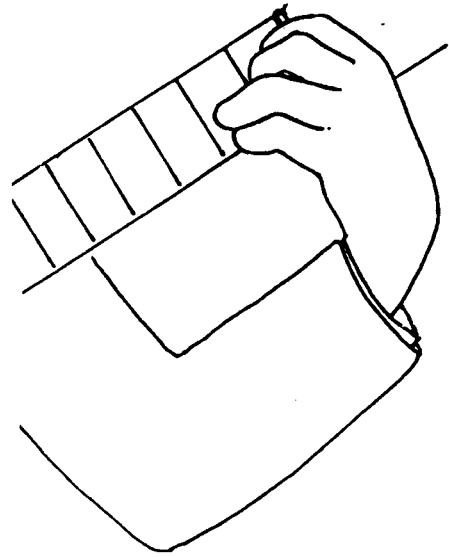


圖3b

第一個是達雷嘉（ Tarrega ）所作阿蘭布拉宮的回憶（ Recuerdos de la Alhambra ）中的第一小節，使用了複合型中的擴張。當把 1 指放在第 4 弦的 E 音及 4 指放在第 2 弦的 E 音（圖 5）時，並不需要多花力氣，因為整個運作不會受阻，單就此論，它可視為單純型。但此例卻不僅如此，緊跟著，3 指要擴張以放置於第 3 弦的 C 音（第 5 格），因此，手必定同時呈現橫向（圖 6）及縱向的複合手型。此時，手臂姿勢要改變，以使手指不須多花力氣。經由手臂動作的改變，就形成了我們在圖 7 中所見到複合的手型。

混合手型

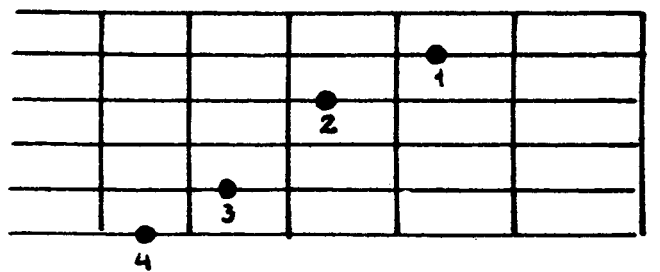


圖4

第二個乃是收縮的例子，摘錄自卡爾卡西（M.Carcassi）作品 25 中的第 3 首 A 大調練習曲。在第七小節，F # 在第 4 弦，E 在第 2 弦，其餘用封閉和弦按法，至此，要自然地使用縱向手型（圖 8）；但該小節後半段 4 指要完全放鬆置於 E 音，然後經由手臂執行手指收縮動作將 4 指移至 D # 音。這個複合手型是由 3、4 指的橫向手型（圖 9）加上 1 指封閉和弦按法的縱向手型合併而成。



單純手型
（縱向）
圖5



任何單由手指來動作的擴張與收縮都可能有不穩定的情形。這是表面上很均衡，但事實上手指卻要不斷使力方能維持其平衡。這種不穩定可以藉由複合手型的使用來避免，它能以極小的力氣提供極大範圍的活動限度。

如果手臂肌肉精細地運用以使兩種手型同時出現時，手指動作的自由度絕不能受影響。同時更重要的是，手臂要能引導手指在需要時擴張及收縮。



單純手型
(橫向)

圖6

在此有必要再一次強調，放置手指的動作不是直接來自手指本身，而是手臂及手的肌肉系統來執行的動作，如此，收縮或擴張的動作才能穩定。上述的例子並非唯一的，在複合手型中，每個需要收縮或擴張的動作都有其應有的機械性技巧。



圖7 複合手型



單純手型
(縱向)
圖8



單純手型
(橫向)
圖9





複合手型
圖10

B. 左手拇指

左手拇指不可以單獨動作或用力，它的作用是當成一被動的接觸點（雖然會有例外的情形），它只有行使中性的動作才被視為是正確的。拇指關節的僵硬會引起相對肌肉的緊張，並使手的力量失去平衡。給拇指及食指施以過重的負荷，會使拇指位置不正確。拇指所有不正確及不合理的動作都應改正，以期使靈活度更增加並可節省力氣。

雖然拇指可由整個手臂—手—手指的動力系統來正確地放置，但還是得加以控制，如此才能與實際動作的其他手指取得更大的和諧性與一致性。若能了解如何放置它，便更能增加整個動力系統的機動性，讓手指更自由地活動，甚至加強了手指擴張及收縮的能力。拇指的正確位置要視為是技巧的基本要素之一，而且要順應所有手與手臂的動作。

拇指應對琴頸施加壓力嗎？我們可以舉一個很簡單的例子來說明此問題：以拇指和中指拿起一枝幾克重的鉛筆，兩根手指使用相等且相對應的力量來分擔此重量，它們的作用是對等且互補的。但在吉他來說，情況就大不相同，因為拇指只是一個接觸點，其它手指才是主要與主動的動作要素（前文已提過，也會有例外的情況下拇指得扮演主動的角色）。

因此，拇指的姿勢就會有兩種極端情形，一為完全離開琴頸，很明顯這是個被動的角色。另一種則是在大封閉和弦按法時，由於所有的手指都要用上，因此需要一直接的抗衡力量。

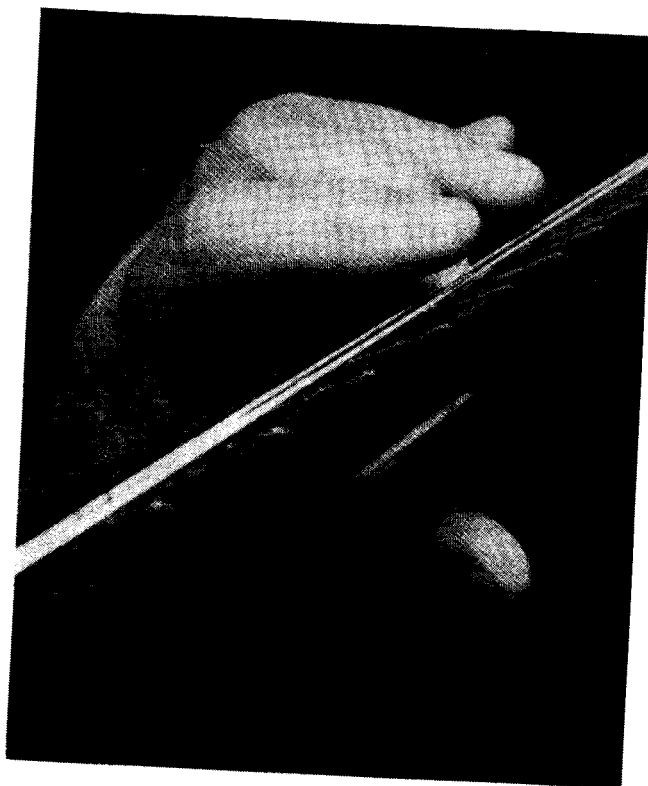


圖11

拇指離開琴頸

手指不需靠拇指的協助就能在指板上施力。有時拇指甚至能完全離開琴頸。例如演奏某些縱向的抖音奏法（將在第 10 章詳細討論），手臂和手藉由固定法直接參與動作（見圖 11）。

拇指與琴頸接觸

當拇指沒有鬆開時，為達成與左手相關的動作，它的位置與功能都要加以考慮。拇指的位置可以在四指的範圍之內或之外，至於它的功能則視其與其它四指直接或間接的對立手型而定。

直接對立意味著一靜止狀態，拇指置於四指範圍之內（例 4）。至於間接對立，拇指則有兩種情形。



直接對立
(靜止狀態)
例4



間接對立
(動作狀態)
例5

一是拇指置於四指範圍之外，包含了某些部分移動以及在指板的第二個八度區彈奏的段落（見第八章）。另一則是拇指置於四指之內的例子，拇指得扮演主動的角色。例 5 中，把拇指當成一個軸，使用固定法使 4 指能在弦上彈奏出快速及連續地上行圓滑音。

傳統彈奏法中，手指完全單獨動作，無視於更有力肌肉（手、手腕及手臂）的參與，所以拇指就成了不能省去的支點，以回應其它手指所施的力量。但如果把手指視為手及手臂動力系統的延伸，上述的拇指姿勢就不必要了。事實上，它的作用僅是被動的協助，而且都要配合手的動作，簡言之，在許多狀況下，它不過是個接觸點。

我們可以發現很有趣的一點是，拇指放在手的範圍之內時，直接對立可以改變成為間接對立，為了力度或速度的緣故，可利用手臂及手腕使一靜止狀態變為移動狀態，把拇指的功能由接觸點轉變為運動軸心。

當移動位置，或手與手指必須結合時，拇指不可妨礙手的動作。在這些情況中，拇指不可處於靜止狀態，因為如此一來會有礙於手的動作甚或使其喪失潛力。

C. 左手的橫向移動

要在弦上按住一個音，尤其是在低音弦上，手指要垂直於指板，而且要避免平躺下來（如按封閉和弦的姿勢）。這是說明，當手指按在某條弦上時，它不可影響到鄰弦；當然，除非這手指也同時要做出間接的消音（見第 10 章）。

無須改變手指的自然曲度，我們就能獲得正確而有效率的姿勢，這要靠手臂主動協助，把手指置於意欲的位置上。由此，我們可得到一結論：所有手指橫向的移動，都可藉由手臂的協助來完成。

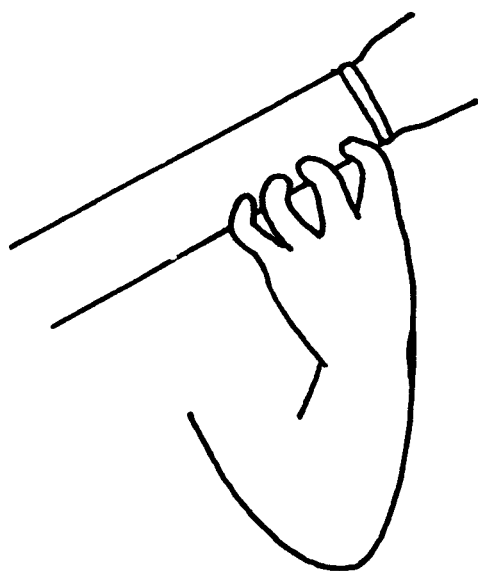
明白此一觀念，很明顯就可以揚棄傳統的觀念：手指必須彎曲最後一指節，形成一個角度而在其它弦上形成如橋樑般的姿勢。因為在此手臂已發揮了功用，手這種多餘的力氣就不再需要了。

建議練習：拇指放在琴頸，打開它與食指之間的內側角度，同時把四指垂直置於 1、2、3、4 格中（例 6a），只藉手臂向上、向前的動作把手指換到第 6 弦上（例 6b），然後再回到第 1 弦，姿勢不變，而重覆這動作直到熟練。

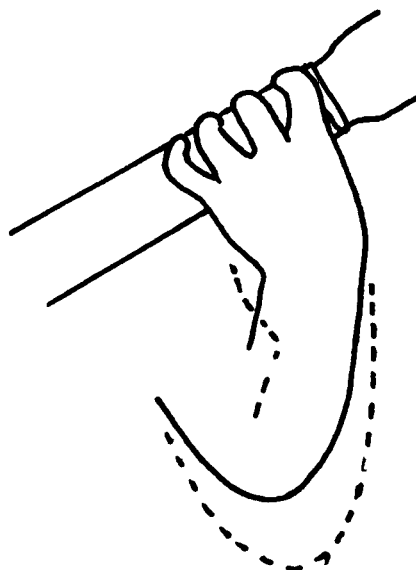
記得，此練習完全由手臂完成，手指不要有直接的出力。我們可以注意到由此產生了兩個動作，一個是主動的，與手臂肌肉有關；一個是被動的，與手腕有關。後者是因為手臂的動作及拇指靠在琴頸上的位置，這兩個不同因素加起來就改變了手腕的角度。（注意：手臂負責帶動此橫向移動，手指要能精確地放在第 6 弦上如同在第一弦上，而且不要用力，也不要移動手指關節）。

另外，無須撥弦或按弦，這個練習所需要的只是使手指在對應的琴格上維持正確的手型（並確定手指在對應的琴格上維持分開的角度）。

例6 a



例6 b



D. 手指的動作與休息

左手手指在指板上按住一個音的力量，應該是產生一純淨聲音的最小力量：我們已經瞭解到手已擔負了正確放置手指所需的力量，因此，手指就沒有必要再多加力氣。所有不適當且未經控制的力量都要避免，因為這會影響手指的靈活度及機動性，亦會導致疲勞。

多餘的用力會使指尖硬化，甚且結了一層硬皮而使指尖對接觸的敏感度降低。這敏感度雖極微小，但卻極有用處。指尖的硬皮有時候也會因按弦之後，錯誤的離弦方式所造成。

只要手的作用終了，所有的用力也得停止，接下來的放鬆姿勢並非意味著手指自己抬起來，而是要藉手臂之力將其自指板移開，亦即將拇指當作接觸點，手臂以很小很輕的動作向前移動而帶動手指離弦。

在此我們又可以看到一個發展技巧的關鍵因素。此時乃處於一放鬆的狀態，因為手臂帶動手指自弦上移開，這是很有利的一點。因為手指是垂直離弦，而非自行滑開。（很明顯地，如果動作是來自它們本身，就表示它們得用力）以手臂和緩地帶動手指離弦，除了對手指的放鬆有利，而且方才提到的垂直離弦更能消除因摩擦而產生的雜音。

輕輕地將手臂向外及向上移動來移開手指，而且要維持手在指板的範圍內。在鋼琴的技巧上也有類似的現象：鋼琴家是自鍵盤上抬起來離開琴鍵，而非以朝向自己身體的方向來移開。

第 八 章

左手（二） 縱向移動

- A. 把 位
- B. 移 動
- C. 指板的分區
- D. 整體與部分移動
- E. 把位的分類

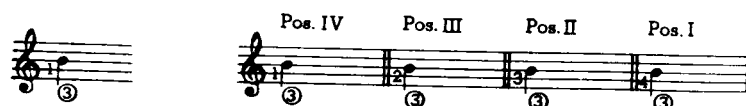
A. 把 位

左手動作所在的吉他琴頸部分，其長度與寬度所帶來的困難度在其它弦樂器上可能不會產生，因為它們的指板較小，動作幅度也較小。有時，某些樂段會需要手在指板上做把位變換，食指可以擔任把位變換的導引與參考點，因為它天生就具有導引方位的功能。每個移動都能在食指的導引下，毫無遲疑地到達指板上的任何位置。

把位變換時手腕與手臂的密切配合是絕對需要的，有意識地加以運用，能獲得手單獨動作時無法達到的靈活性。

把位（Position）可以定義為：左手與指板上琴格的相關位置。明白地說，也就是當第一指放在第一格時，就稱手此時位於第一把位，若在第三格就稱為第三把位，以此類推。

舉個例子，若第一指停留在G弦的第4格B音上，此時手就位於第四把位；但若以第二指來按此音，就稱位於第三把位，同樣地，這音以第三指或第四指去按時，就稱在第二或第一把位（見例1）。



例1

由該例我們可以看出把位的序號完全依1指所在的琴格而定。上方的羅馬數字則表明把位的位置或其變換。我們以1指來決定把位名稱相當方便，甚至食指都可以不在指板上。

B. 移 動

在本文中我們將把位變換稱為移動（Translation）。手臂在此扮演重要的角色，它主導所有把位的改變，而且手臂的動作都是最優先的。至於手指，嚴格說來，並無參與實質的移動，只有在手臂完成了它的動作之後，手指才被放置於指板上而開始其動作。

然而，在此我們可以區分為兩種不同，但卻平行的情況，一種是手指與手臂一致的移動，另一種則是與手指在新位置的排列有關，就此新位置而言，手指必須在落指前的空中就形成必須的分離角度。

實際開始移動之前，手指先要離弦，這個動作事實上是由手臂來做的，我們將會再提及。這樣一來，可以避免手指自己移至新位置時，因側面摩擦琴弦所產生的雜音。在任何移動中若忽略了這樣一個重要的基本步驟——手臂將手

指垂直地自指板移開——則雜音就很難避免了。這種手指離弦的方式，與手臂的動作有非常密切的關係，幾乎無法為視線所察覺，但卻必須存在。

移動的動作要領有兩個互補的因素，最主要的是手臂的任務，其次才是有關於手指，而手指決不能妨礙到手臂的動作，而且要在實際變換把位之前的一瞬間鬆開對弦所施的一切力量。

當然會有一些特殊情況，像是滑音奏法時（Glissando, Portamento），要有其個別的動作方式，手指由某音滑到另一音時，要維持對弦所施的力量。這種技巧在彈奏各種不同形式的滑音時很有必要（音樂表情上的需要）。但此處手指卻不能因為無法有效地使用手臂（或者是手腕，這是在某些"部分移動"中所用的，見下文）而當成手和手指移至另一位置時支撐的要素。像這樣的導引指（Guide finger）觀念已經是落伍而不適宜了。

那麼在改變把位時，手指究竟要做什麼？答案很簡單：它沒有自己的動作！在它們把力量自弦上鬆開之後，就瞬間成為放鬆狀態（拇指亦同）。手指決不能妨礙手臂的功能，只能因應手臂的動作自指板垂直舉起，隨後馬上被置於新位置。

十四章我們將會談及一種明顯的例外，那是有關離弦的動作，但仍處於一種可稱為不穩定的狀態，手指還是要保持一定程度的力量以維持其擴張或收縮。

。左手移動可分為三類：替換、移位及跳躍。

1. 替換（Substitution）

顧名思義，這種移動把位的方式是以某一手指來代替另一手指而置於同一琴格上。因此替換的移動方式產生於鄰近的把位之間。所謂鄰近的把位指的是四根手指縱向放置時它們所涵蓋的範圍。

注意：替換移動的共同要素是琴格。

2. 移位（Displacement）

這型移動是同樣的手指要移動到新的位置，可以是在鄰近的，也可以是在較遠的位置之間發生。較遠的位置指的是超過四指所能涵蓋的正常範圍。

注意：移位移動的共同要素是手指。

3. 跳躍（Jump）

手要由原先的把位跳躍至不相關的把位。手指既非移位亦非替換，所以手的新位置和原位置之間並無共同要素來導引。

C. 指板的分區

依左手所使用的機械性，可以把指板分為三個區域：

1. 第一個八度區：範圍由第一至第九把位。而第四指可以到達第十二格。動作要領：在拇指自然跟隨的情況下手臂能毫無阻礙地執行移動（圖1）。

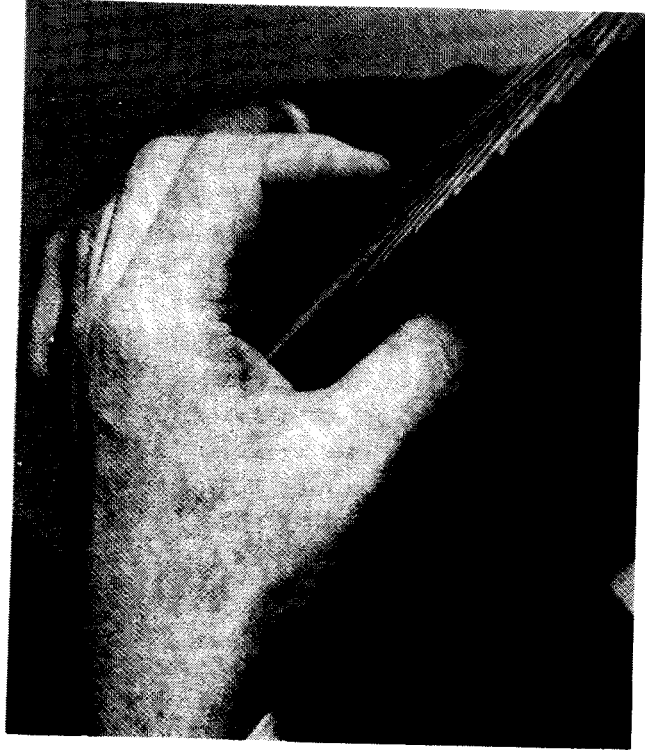


圖1

第九把位手型

2. 過渡區：指第十、十一及十二把位。動作要領：由第九移至第10把位，手的縱向放置就進入一新的區域。若手臂放置如同第一把位，手就會碰到吉他琴身部分。所以要將手臂略微向前推，同時將肩膀放低一些，手就能不受阻礙了。當然，在十一及十二把位時，這些動作還要更大些（我們可以復習第一章的內容：當左手及手臂需要時，身體的動作必須加以配合）。

當這些動作能很自然地做出時，拇指在吉他琴頸背部會向琴頸下緣移動（圖2）。

3. 第二個八度區：包括十三以後的把位。動作要領：在此，由過渡區域開始的動作具有很大的重要性。吉他下緣在傳統上，一向認為是一項阻礙。但由於手臂移動的結果，手就能完全克服這項障礙（圖3）。

此時身體往左前方的動作（由動力因素產生，見第一章）會直接影響手在指板上正確的放置，而且動作能像在第一個八度區上一樣自然。

在這個區域仍需要手臂的積極參與，因為在此它成為拇指與食指間角度分離的控制與協調要素，而拇指被放置於吉他琴頸及琴身部分的交接處，就因此成為一個有彈性、易於控制的軸心，可以當做一個輕微的接觸點以及手所做出

圖2
第十把位手型

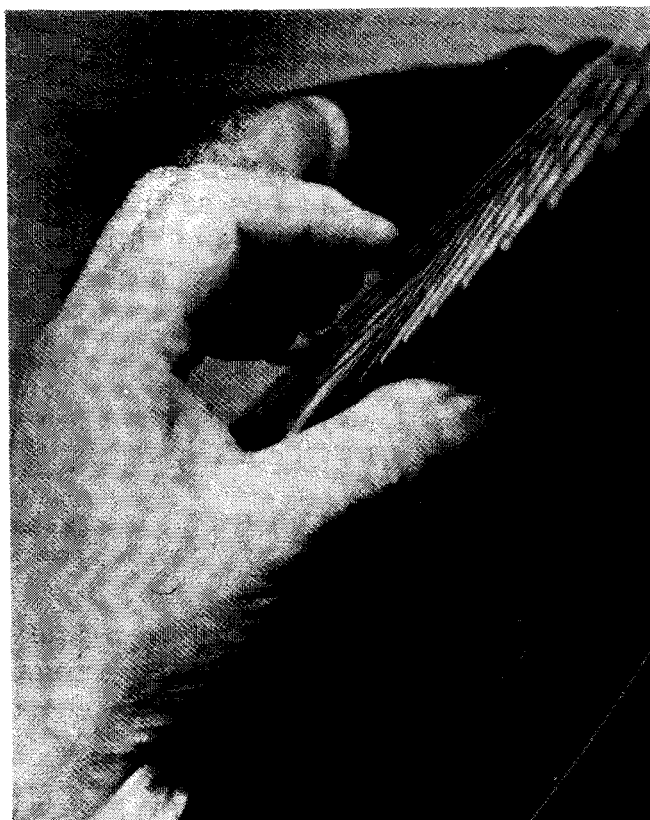
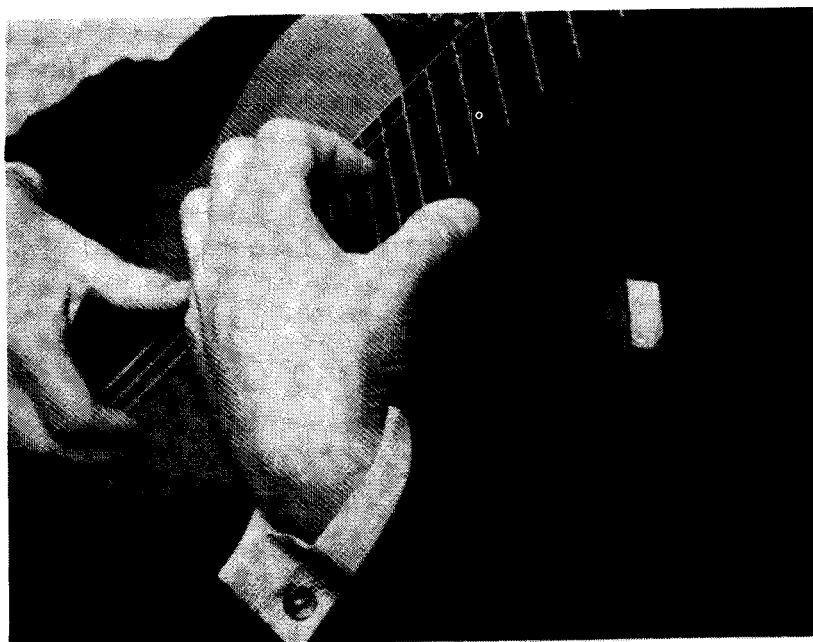


圖3
第二個八度
區的手型



的任何動作及移動的參考點。

在此區所敘述的動作要領只適用於縱向手型，而橫向手型則不需這項技巧。

過渡區之名是要說明它與上下兩個區域都有共同點：與第一個八度區相關的是因為拇指依然能自由地移動，在其活動軌道之內不會有所阻礙，而且能因

應手臂的移動。與第二個八度區相關連的則是在於手臂已完成向前推移的動作，開始克服了吉他下緣的阻礙。

D. 整體與部分移動

本章 B 段中所談的移動應視為整體移動較適宜。這是說明了這樣的把位移動包括了整個手臂一手一手指的動力系統，我們現在來看看所謂的部分移動，或者說是整個動力系統中部分因素的移動。部分移動又可分为兩型：

1. 與結構因素相關（手與吉他的關係）

最典型的例子是在第二個八度區域中，拇指沒有直接參與移動，只是當作接觸點而放置於吉他琴頸與琴身交接的地方。

2. 直接與動作有關

我們看看例 2：當反覆來回的動作逐漸加快時，就會逐漸失去控制。為了避免在快速之下的不穩定，就有必要把整體移動改成部分移動。在這個具體的實例中，超過某一速度時，使用部分移動就十分必要。這樣能靠拇指的穩定以讓手能更有效率地執行來回的動作。



(a)
整體移動



(b)
例2



(c)
部份移動

我們可以發現由手的移動範圍來看，其本身並無法決定是部分或整體的移動。例如：手由某個把位開始，有可能把四個手指移至較高或較低的把位（運用擴張或收縮）而不需改變拇指的位置，因此也不必運用整體移動的方式，相對地，在某些狀況，如第一冊技巧練習的小調音階，其中甚至有單一手指的最小移位動作都要用到整體移動的方式。

E. 把位的分類（參考點）

人類對於清晰且可馬上獲得概念或成對分類的事物總是較能接受。但是當項目增加，了解其特質就較困難了。

第一個八度區中共有 12 個半音（12 個琴格），顯然很難將每一格分離而獨立。更進一步說，如果每個單位在用途及本質上都視為同等重要，那就很難在不同距離中找出正確位置上獲致完全而快速的控制。

但如果將各格劃分為不同等級的重要性，問題就可得到部分的解決，使得必要的移動變得較易控制。為了方便起見以及思考力的訓練，我們建立以下的

參考點：

依重要性排列的基本把位

- 1) 第一把位（基本的參考點）
 - 2) 第五把位（第一個八度區的中點）
 - 3) 第七把位
 - 4) 第三把位（第一與第五把位之間的中點）
- 因此在第一個八度區中有四個基本把位

次要把位（衍生自上述把位）

- 1) 第二把位（第一把位 +1）
- 2) 第四把位（第三把位 +1）
- 3) 第六把位（第五把位 +1）
- 4) 第八把位（第七把位 +1）

第九把位也可視為一個中性區，因為它位於吉他琴身與手之間的接觸區，而使這個把位成為一個導引的指標。

第十把位需要手臂略向前移的動作，過渡區中的其它把位亦同，只是在十一與十二把位需要手臂與身體更大的參與而已。

第十三把位屬於第二個八度區域，而且從這裏開始，要以拇指及食指打開的程度為指標（也會有少數例外）。

第九章

大小調自然音階

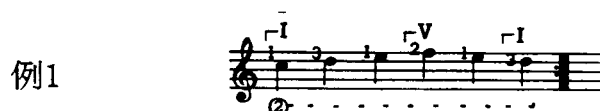
第一冊技巧練習的說明

- A. 把位的連接
- B. 指法相似的音階組
- C. 手指分開的角度
- D. 選擇指法的原則
- E. 練習音階的先決條件

練習音階在樂器技巧發展上的主要目的在於學習正確地變換把位的技巧。應自大調音階開始練習，因為它只用到一種移動（跳躍）。而小調音階則要使用兩種移動（跳躍及移位），所以應在大調音階熟練之後再練習。

A. 把位的連接

把位之間的連接部分指的是由前一把位的最後兩個音以及下一把位的前兩個音所構成。以下的例子是C大調音階中由第1到第5把位的跳躍移動（例1）。



我們以遵守嚴格節拍及重覆數次的方式，可將例一改成相當有用的練習。節拍器可用可不用。起初，D與E音之間可能會有停頓或中斷現象。聽力較敏銳者都應能察覺這種中斷，若以八分音符來取代四分音符，就能解決此問題（例2）。



這樣的修正要比彈成四分音符需要更快更謹慎的移動動作，因為容許移動的時間縮短了。一旦有把握了，我們又可將四分音符改為三連音，但仍需遵守前述精確的節拍（例3）其間的空隙更小了，所以移動就得更緊密。



我們還可以更進一步將把位變換的空隙縮小為十六分音符（例4）。

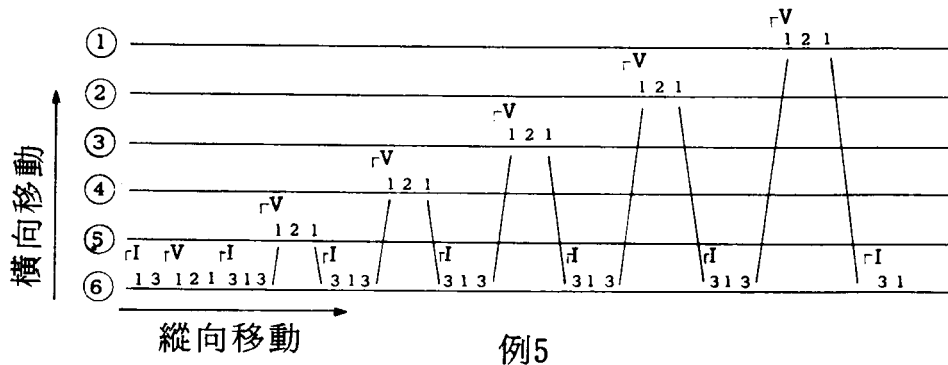


在這階段每個人都要練到能十分精確、有把握的移動。

下一步就要把四個音連結起來， $\text{♪} = \text{♪♪♪♪}$ ，將前面的動作技巧運用上以使每個音符的時值足夠。最好能養成習慣，在把位要改變時的精確瞬間才做出移動的動作，因為如果提前彈出新的音符，前一個音符的時值就不足了。

這樣看來，音階的重要性就很明顯了。經由這樣的練習才能獲致其技巧上的價值。因為當手在移動時存在著音與音的連接問題，所以必須將把位連接獨立而分離出來練習。若能了解到，在下一個音彈奏之前不可使前一個音中止（最理想的是毫無中斷的連接），那麼也就能夠明白，必須將這樣的心理狀態與

相對的肌肉記憶結合在一起。這個過程要能盡量一再地演練，直到能由起初的精神努力轉變成爲自然的正確習慣（反射動作），最後成爲完全精確的動作。所產生的就是流暢而細緻的手法，使得連接把位在移動時察覺不出。一旦這動作成型、熟練了，就沒有必要以純機械式的方式一再反覆練習，而忽略了考慮它的原意乃爲克服特定的障礙。相反地，這應要發展成一正確的習慣，如同我們在第三章所討論的。可將前述練習更進一步使縱向移動用橫向移動來增加輔助練習，如例5，以C大調音階中的把位連接來做此練習。



基本上，我們要記得每一個移動動作的順序。首先是要能及時到達把位，接著手指才有動作。因此，我們可以去除「導引指」（以手指在弦上作爲移動的導引）這種不正確的觀念。

B. 指法相似的音階組

開始練習音階時若能依指法相似而將其分組，必能促進了解相關的機械性。因此大調音階可分成三組：

1. C (Do), D^b (Re^b), D (Re), E^b (Mi^b), E (Mi), F (Fa).
2. F[#] (Fa[#]), G (Sol), A^b (La^b).
3. A (La), B^b (Si^b), B (Si).

小調音階也可分爲三組：

- a. G (Sol), G[#] (Sol[#]), A (La), B^b (Si^b), B (Si).
- b. E (Mi), F (Fa), F[#] (Fa[#]).
- c. C[#] (Do[#]), D (Re).

剩下兩個 C (Do) 小調和 D[#] (Re[#]) 小調無法歸類於上述任何一組，所以應單獨練習。

在同一組音階中，指法細微的差異有兩個因素：(1) 開放弦的使用 (2) 音域的不同（兩個或三個八度音階）。

1. 開放弦

Db 大調沒有使用到開放弦，我們拿來當成**第一組音階**的一個範例。它由第一把位第 4 指始，指法如例 6。



如果要把同樣的指法拿到 C 大調使用，C 音就要用第 4 指彈奏（第 5 弦第 3 格），開放弦 D 音在理論上是要把 1 指放在弦枕之後，E 和 F 就要用 3、4 指彈奏。這種指法顯然不要考慮，正確的應是使用開放弦，以 3—0—2—3 開始，就如同第一冊技巧練習中所標示的。

至於 D 大調音階略與 Db 大調不同之處在於使用第 4 弦的開放弦來彈第一個 D 音，然後使用以下的指法（例 7）。



大調音階中，第三組（A，Bb，B）在第一個八度區中有所不同，其它就都一樣。指法的不同是由於開放弦的使用。

2. 音域

第一組中的 E、F 大調包含三個八度，而其它 4 個音階只有兩個八度，這又說明了相似指法音階組中的另一差異。當然，這不同點在於所增加的第一個八度區，在這第一個八度中包含了這兩個音階各自的指法。

再重述一次，同一組音階中指法的不同是因開放弦的使用以及音域的差異。只要記得不同之處，其餘都是相同的。

第二組大調音階（F#，G，Ab）的例子更加强了上述的說法：它們幾乎是完全相同，因為都是三個八度，而且都沒有開放弦，只有把位不一樣而已。

C. 手指分開的角度

彈奏音階時，每個把位所需要手指打開的角度都不相同。音階既是由階梯式的音級組合而成，手的放置就必須是縱向的。當手在第一把位以縱向放置時，手指以最自然的姿勢所涵蓋的範圍並不超過三格。而在高一點的把位，同樣的排列則能包涵四格。這種現象衍生出以下的規則：手指間打開的角度（或手指間的擴張）在較低把位有意識地產生應視為是正常的；但隨著手向較高把位移動，這種自主性的擴張就要逐漸減低，以合於越來越窄的空間。

正確的音階彈奏中；這種現象意味著在手指的分離度與指板琴格間的距離

是相同的。而且這些手的調整動作都要在接觸弦之前的空中就完成。

D. 選擇指法的原則

音階應視為抽象的東西，本身並非音樂的因素（雖然有時它能融入音樂的結構之中）。它是樂器技巧的整合部分，使演奏者得以利用一些音樂理論（調性）來熟悉指板，雖然這種方式不若過去普遍，但仍是練習移動很有效的方法。

音階在任何速度下都要能正確地彈奏並運用其機械性功能。第一冊技巧練習中的指法就是為此設計的。每個把位變換中，前後把位的時值都使它儘可能一樣長，如此就能更有效地控制手臂的動作。這也避免了慣性作用所產生的中斷，也就是說避免音樂因中斷而產生的沈重感。運用這些指法，使移動的動作有規律地進行（以手在每個把位停留的時間而言），那麼就能獲致一均衡的狀態，成為每個移動的控制力量。

在樂曲當中，音階的指法應要依速度及曲風而定，同時也要將樂器的限度與特色列入考慮。例八就列出使用音階的一些實際狀況，此處以 C 大調為例。

例8

Example 8 consists of three musical excerpts labeled a), b), and c).
a) Lento espressivo, CIV. It shows a C major scale starting on the 2nd fret, moving to the 4th fret, and ending on the 2nd fret. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes and circled numbers ⑤, ④, ③ below. A slur covers the last three notes.
b) Vivo. It shows a C major scale starting on the 2nd fret, moving to the 4th fret, and ending on the 2nd fret. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes and circled numbers ⑤, ④, ③ below. A slur covers the last three notes.
c) Vivo, C VII. It shows a C major scale starting on the 2nd fret, moving to the 4th fret, and ending on the 2nd fret. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes and circled numbers ⑥, ⑤, ④ below. A slur covers the last three notes.

上文所提到的三個因素在例 8a 很清楚地反映出來。在此速度緩慢，能非常輕鬆地由第 2 把位換到第 4 把位（使用移位移動）。而指法也強調了標示的抒情風格，2 指在第 4 弦上彈奏滑音（Portamento）最後，在顧及樂器本身的可能性，音階末了的 C 音應毫無疑問地以 2 指在 G 弦上彈奏，以因應隨之出現的和弦。

例 8b 和 8c 則一目瞭然，無庸解釋。

由其它觀點來看音階，某些標準也是必要的。由例 9 我們可以比較兩個八度的 C 大調音階的兩種不同指法。

Exa 例9 9

Example 9 consists of two musical excerpts labeled a) and b).
a) It shows a C major scale over two octaves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes and circled numbers ②, ①, ② below. A slur covers the last three notes.
b) It shows a C major scale over two octaves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes and circled numbers ②, ①, ② below. A slur covers the last three notes.

以緩慢的速度彈奏，兩者都不會有技巧上的問題，所以都算是正確。但另一方面，當音階以反覆的形態彈奏而且速度較快時，那麼把位的變換以速度來說就有困難了。在例 9a 就會有不平衡現象（或說失控）因為缺乏規律性的改變。彈奏音階時，儘管手指是連續的動作，但手要在手臂將其帶到新的位置時才能有動作，在新的位置上停留至下一個動作需要之時。

這兩種 C 大調音階的指法使用了指板上的兩個把位，第一和第五，最好能試著平均手的休息時間，也就是說，使其停留的時間是相等的。把位變換的前後區之時值若能相等，那麼對手臂來回動作的控制就能更有效率了。

檢視之後，很明顯地可以看出在例 9a 中兩個區之間並不平均：第一把位包含 12 個音符而第五把位只有 5 個。因此，這樣的指法不利於發展輕鬆自由地快速彈奏，它所能獲致的結果只是浪費無用的力氣。例 9b 才是我們該使用的指法。

總言之，當完全以機械性的角度來看時，我們選擇音階的指法應該要考慮到週期性的原則：為顧及手停留在每一把位的時間，變換把位的動作其間隔應要有規律。

E. 練習音階的先決條件

1. 左手縱向放置。
2. 手指的分離度與指板上手指放置的關係。
3. 熟悉各種把位移動的方式。
4. 橫向移動時手臂的參與。
5. 整體及部分移動。
6. 清楚指板上的分區以及相關的動作要領。
7. 身體動作與指板上分區的關係。
8. 預備消音的運用（將在下一章討論）。
9. 右手的正確姿勢，也就是要對第二章內容通盤了解。

注意：上述並非依重要性排列。

第 十 章

消音與抖音

A. 消音及其動作要領

1. 直接消音
2. 間接消音
 - a. 右手
 - b. 左手
3. 預備消音
 - a. 變換把位
 - b. 下行圓滑奏

B. 抖音

1. 縱向
2. 橫向

A. 消音（Damper）及其動作要領

能在任何時候中止一個音，其重要性並不下於知道如何產生此音。有很多情況需要停止或消除一個音符的共鳴：(a)有些直接與音樂本身及記譜上有關——音符的時值（如二分音符、四分音符或其它）在某些作品中，爲了合於和聲或節奏的需要，必須持續其精確的長度。甚至一個休止符，本身雖是靜默的，卻也能在節奏因素方面賦予它真實而強烈的角色，就如同聲音般，有其顯著的地位。(b)其它來自於吉他的本質，如移動必須無法使人察覺；弦鬆開之後的開放弦聲音必須加以避免；摩擦聲及其它噪音也要防止產生等等。

技巧的不夠完備必然會引起意念與實際演奏之間的懸殊。因此，演奏者本身必須要對音樂的本質相當敏感。

1. 直接消音

直接消音的意義是，以與彈奏同樣的手指來中止此音。以下二例，八分音符的休止在節奏結構中是不可或缺的要素。

例1
Napoleon Coste, Study No. 22



例2
Fernando Sor, Study in A minor



若忽略了此處休止符的功能就會扭曲了這些練習的本質，因此要將消音技巧明智地加以運用。

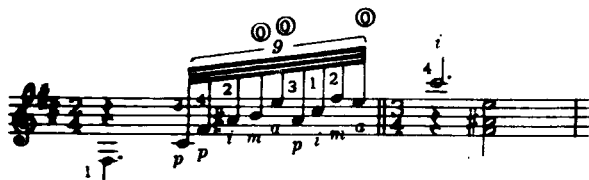
2. 間接消音

當中止音符的手指與彈奏的手指不相同時，就稱爲間接消音，這類的消音可由左手也可由右手來作。

a. 右手

爲了使例3中的高音C#清楚地聽見，琶音中的九個快速音符必須準確地在食指彈奏旋律音之前，用大拇指的側面來制止它們的共鳴，。

例3
Abel Carlevaro, Prelude No. 3, Campo



例 4 中，當食指彈完一連串快速連續的音群而結束於低音的 D Ⅱ時，i,m,a 指要放在 3、2、1 弦上來消音。

例 4
Abel Carlevaro, Cronomías I



b. 左手

3 指在例 5 中不只是按第六弦上的 C 音，同時也做出間接的消音，要將其平躺至能輕微接觸到第 4 弦，消除了開放弦的 D 音。隨後，1 指在彈奏 Bb 時，當成軸心指協助將手帶回其正確的位置（因為消音而使手的位置稍微改變了）。

例 5
Sanz-Carlevaro, Española



當例 6 中第二小節的 A Ⅱ彈奏過後，第一指以封閉和弦按法的形式輕微地觸及第二弦以避免開放弦 B 音影響了 F Ⅱ—A Ⅱ的音程。

例 6
J. S. Bach, Sarabande



3. 預備消音

顧名思義，預備消音是用來防止可能會有的雜音。其中有些是由於開放弦在變換把位時所產生，或當手指離弦時，不小心碰到鄰近的弦，例如在彈奏下行圓滑音時。

a. 變換把位

當左手在變換把位時，右手的角色也很重要，當左手手指對弦的壓力鬆開以後，右手的手指要馬上將音消除，以使音樂在變換把位的瞬間暫時真空。

變換把位時有三個明顯的階段：(1) 音符的起音；(2) 當左手離弦的同時，

把右手手指放在弦上，以防止不必要的雜音；(3)當手指瞬間自指板上離開時，要避免不必要的遲疑，必須瞬間彈出新的音符，並能做到音樂上需要的圓滑度（Legato）。某些樂段，左手得自一個和弦跳向另一個時，若要避免重疊的音符（當和聲的目的不允許有開放弦的聲音），上述的三個階段就有必要了。

例7
Fernando Sor, Study in A Major

爲了隨時都要保持清晰度，必須讓和聲變化時一些曖昧不明的音清楚。例7中食指及中指除了彈奏平行三度，也要做間接消音的動作，要非常精確，使得整體非常圓滑。例8的樂段中若不善加利用預備消音，就無法將這變奏曲彈得乾淨俐落。

例8
Manuel Ponce, Variations on “Folia de España” and Fugue
Variation No. 4

b. 下行圓滑奏

例九中所指示的圓滑音，其中第一指也必須做出預備消音的動作。這也就是說，它具有雙重功能，它要在正確的時刻形成封閉和弦按法似的形式以避免

例9 Fernando Sor, Theme and Variations, Op. 3

在下行圓滑奏時不小心碰到鄰弦（第三弦）。當圓滑音在第2指上終止時，消音就不再需要，封閉和弦按法似的動作也就可以移開了。需要說明的一點：在此所謂的封閉和弦動作不可以超過第4弦：亦即在F#音彈出的同時，用預備消音的方式去止住第3弦的可能振動。

B. 抖 音

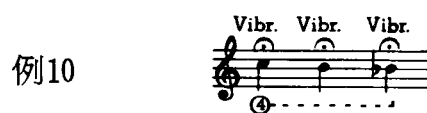
正確地使用抖音（Vibrato），在音樂的表現上是相當合理且重要的。為要完全熟練地演奏，不同的抖音演奏方式的預備知識就有必要了。吉他有兩種不同的抖音，一是縱向，一是橫向。

1. 縱向抖音

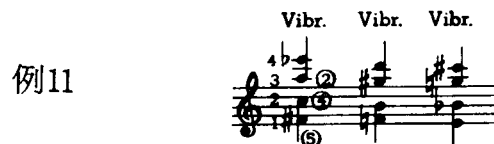
顧名思義，縱向抖音就是手指沿著弦的方向做來回的雙向動作。

動作要領：手臂以穩定的動作縱向推動琴弦，當向弦枕方向時，音調略高，向琴橋時略低。彈奏抖音的手指要稍微固定（固定關節）以便於手臂的動作傳導至弦上。此外，拇指要自琴頸背部鬆開，如此一來，手臂才能經由手指，把力量直接加諸指板，而不會受阻於來自拇指的抵消力量。

像在例10中，只有單一手指的動作，其正確的固定法的動作要領：手與手臂配合，穩定地作出抖音的動作特點——來回的動作。手指則作出相當程度的必要回應，而大部分的直接動作是來自手臂。



而例11，有數個手指同時作出縱向抖音，則需要更多壓力。有時可能就需要拇指的相對力量，在這種情況下，就要留在琴頸背部，以使其力量與其它手指的力量結合。雖然拇指和其它手指有如此的聯合參與，抖音實際上還是由手臂完成。

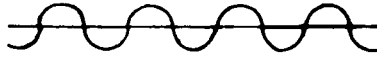


同樣的例子裏，四指聯合在一起活動，在此抖音可以慢一些，讓波動起伏更顯著。

實際上，可能性是相當寬廣的，而且在特定的狀況下是由演奏者自行決定選擇上述的方式，或者將其聯合運用。

最合適的範圍：縱向抖音包含了一個音符音高的提高與下降，圖 1 就是這音調變化的圖形。

圖1

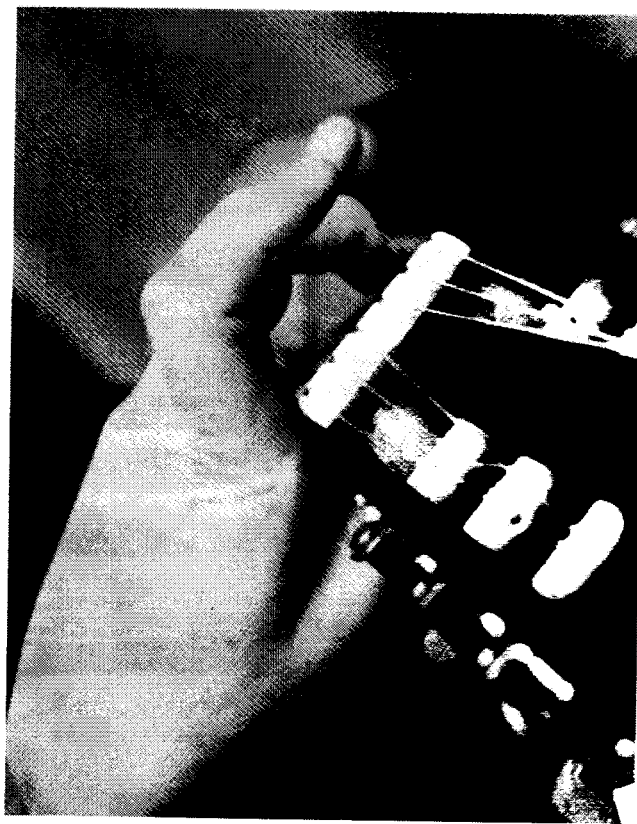


但是爲了使音高的上升下降變化成爲可能，這個音的兩端就要有足夠的弦長：這樣才能使彈奏抖音的手指能輕鬆地拉緊、放鬆琴弦。因此，弦的中央部分就成爲最合適的範圍，也就是位於第五格到包含第二個八度區的部分。

比較第五弦上的 D # 及第 4 弦上的 D # 兩個音的抖音，在第六格上的音就能輕易地使抖音完全發揮；相反地，在第一格上的 D # 就無法達到同樣的效果，因爲不可能使弦的兩端都能自由伸展。

2. 橫向抖音

圖2



縱向抖音直接靠手臂經由手指的固定法完成，拇指得離開琴頸，然而橫向抖音完全靠手指，而且拇指無須離開其自然的接觸點。

動作要領：弦直接由手指朝手掌拉緊，然後以橫向動作（與指板相對位置而言），有規律而平滑地放鬆。但爲了使這動作易於達成，就需要一個槓桿原理中的支點以克服弦的張力，這個槓桿的支點來自於左手拇指食指形成的內側弧線與指板下緣的接觸。第七章中已討論過此弧線，通常是要離開琴頸的，此處也就是一例外狀況。

一些橫向抖音動作要領的細節也必須釐清：當面臨低音弦（第6、5、4弦）時，手型要使關節形成的直線與弦平行（圖2）。但是，在第3和第2弦時，就不應維持這種形狀，因爲手指上下的動作就會因向手掌範圍的縮小而受到限制。

高音弦的解決方法當然就是要使手指與手掌之間開一些。手要稍微旋轉（就好像橫向手型似的），而且仍以食指的基部與琴頸接觸（見圖3）。這樣一來，不僅在第2、3弦，甚至在第1弦都能非常輕易地彈出抖音。

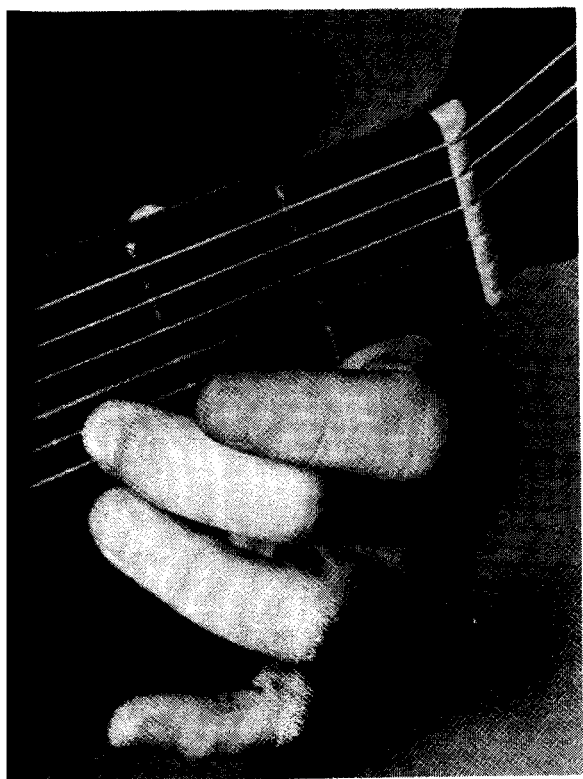


圖3

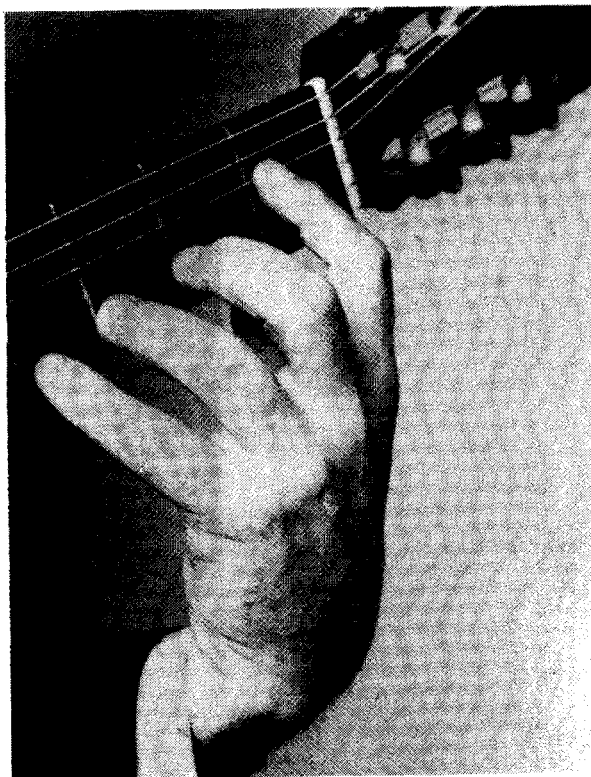


圖14

注意：當手無法呈橫向手型時，此型抖音就很合適，換言之，也就是在拇指食指內側弧度不便於當做槓桿支點之時。這樣的例子可以見於一個或數個手指位在其它弦之時，或者在食指要按其它音之時，像例 12（見圖 4）。

若拇指尖端可當成不可或缺的槓桿支點，像圖五所示，則可使用橫向抖音。



圖5

最合適的範圍：顯而易見，橫向抖音所形成的音高變化是單向的，只有向上。上揚的幅度想要多大就可多大。振動幅度的形成，首先是將力量用於使音高上揚，而後鬆關使音恢復正常頻率。它的音響效果與縱向抖音略有不同，其圖形如圖 6 所示。



圖6

橫向抖音通常用在縱向抖音無法運用之處，例如第 4 弦上的 E 音，也就是吉他較低的把位。儘管如此，在指板較高把位的區域依舊可以成功地做出橫向抖音。

每個來回動作，每個獨立單元，都需要回到原來的音高上，而趁此機會得到適度的休息，這休息的作用在於減低肌肉疲勞。儘管這些休息無法完全獲致，因為持續的時間太短了，但這卻是每個器樂演奏者應努力追尋更高的技巧自由度時所必備的。

第十一章

右手技巧

第二冊技巧練習的說明

第二冊所設計的右手練習是爲了使手指個別及聯合的動作更靈活。在開始的時候，應強調動作的正確性，稍後的階段再考慮各種不同的 Toque，開始時最好只用 Toque 1（自由的）去練習；至於力度變化及具有不同音色的 Toque 5 要等到進階程度時才開始使用。

關於左手，其動作應簡化成只是沿著指板移動的動作，並要使手指保持固定的型式。這具有聽力上的檢查作用，而且能幫助學生在初步階段減少右手出錯的機率。

儘管左手居於右手的附屬地位，但左手手指放置的方式必須避免浪費力氣。這樣才能使注意力完全集中於右手，這就是第二冊練習的整體目的。

現在看看第一型（Formula）中左手手指的放置，見例一。

例1



這種配置是屬於橫向手型，手臂肌肉如經訓練，則能使動作更輕易達成，因為手指的型式乃由手臂來決定，下面的練習（例二），有助於了解此一觀點（2、3指要保持固定）。

例2



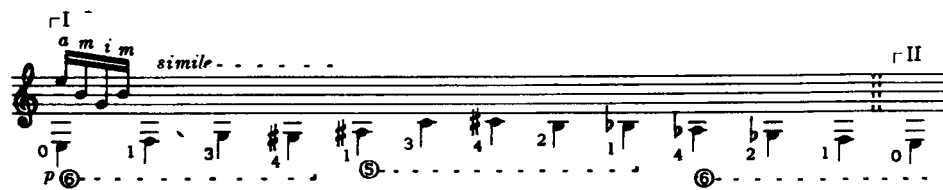
例二(a)當中，各別而言，1和4指在F#（第4弦）和B（第1弦）上，由和弦(a)變換成(b)時，應讓手指在半空中就集中在一起，手臂作出旋轉的動作來改變手型。

右手的動作

第一個階段是要三個手指與拇指以同一力度來同時動作，而以機械性的觀

點而言，其目的在於使手指各自獨立出來，至於音色的差異與力度的變化則留待其它階段。

一旦第一階段達成，就可開始第二階段。我們必須回到前面，在拇指加上旋律的設計至 F^órm 102 止（見例三）。在此，第一、二、三弦是開放弦，因而可以把大部分注意力放在拇指，而 i、m、a 指以次級的力度彈奏（經由先前的訓練，現在要做到如此已非難事）。那麼拇指就可以不多花力氣地帶出主要層次。要注意的是由拇指產生的強音，不僅是彈奏出來而已，而要能刻意地使其它手指居次，以較弱的音量突顯拇指（在某些具有不同聲部進行的音樂中，這種觀念很有用處）。



例3

事實上，對於像吉他這樣的樂器而言，音量範圍有其限制，想要使某一音自一群音當中突顯出來；或者同時彈奏的不同旋律線要有所分別；或者某一手指使其唱出旋律而其它則居次要層次；這些力度上的表現，並非藉由增加的動作，而是要明白如何減弱其它聲部。當然，也會有些情形是在音色方面可以達到同樣的目的，這也是吉他重要部分，我們已在先前的章節中討論過了。

想要克服某種技巧上的問題時，最無成效的莫過於一次又一次地重覆，而且這樣的重覆只不過是肉體上的努力。甚至說得更明白些，我們應摒棄這樣的練習方式。本質上，我們要考慮的是大腦與肌肉之間的並行。在做練習時，唯有賦予極度重要的明智態度，肌肉才能理解與吸收某種行為模式與相關反應的結合。事實上這才是我們應有的練習方式。

要有正面發展的絕佳途徑是要肌肉動作得以與心智合一；除此之外，要獲得最大的效益就需將練習的期間依心理與肌肉集中程度分類成短的間隔。在每個階段雖然需要短暫而全面的休息，但再度恢復練習時就要確定心神是領導著肌肉。下一步則與以此方式學習而得的動作的統一有關，因為此時已開啓了動作，所需要的是一些小衝力以確保動作系統不會失去原先的慣性作用。因此在上述情況下，每一個集中期間直接與肌肉的動作結合，將可增強心智與肉體的發展。

回到第二冊的練習：為要避免無益的機械化的方法是將結構中每一獨立的形式結合起來，這樣反而能使人更提高警覺。一旦前 12 個練習都熟悉了，就可以將左手把位變換與不同的右手形式結合，但不能使連續性有所遲疑或中斷。當同樣的過程應用在拇指節奏的變化時，需要更多意志的控制，因為每一個形

式的結合都需要打破存在它們之間各別的慣性作用。

Fórm 73 到 84 可以分兩階段來練習。第一階段先不管休止符，第二階段就要將它併入而成為技巧的要素，亦即在休止符上面的音符彈奏的同時，使用精確的拇指直接消音。

到 Fórm 102 止，都是使用如下的配置法：第三弦使用 i 指，第二弦使用 m 指，第一弦使用 a 指。而 Fórm 103 開始的練習，則是一指不斷換弦彈奏，而其它手指則彈同一條弦以當作參考點。這些練習需要手指的移動及跳躍來使每個手指的獨立性有更大的發展空間，而且使手指之間的分離度能有變化。

在標示有 "分離出來" 或 "唱出來" 的音符就要使用 Toque 5 所提供的不同音色中的一個，使此音符突顯出來。這並非意味著不能使用力度的因素來使音符清晰，而是動作的訓練方面在此處需要的是音色的使用，因為這要使旋律指與其它手指的姿勢有所不同。而且，到目前為止所需要的理論知識以及實際練習之間的整合是十分重要的。

前述的練習中還要加上一些發展彈性的練習，其功能是純生理上的。這些練習可以促進手指的演奏能力，因為一般的觸弦缺少抗衡肌肉的參與，也就是指與彈弦方向相反的動作。在一個正常的觸弦，手指通常是以最小的力量來控制回到最初位置的動作（幾乎是休息狀態）。而現在要將這回復的動作視為最重要，它將要以最大的力量及動作的最大幅度來做出。Fórm 198 和 198bis 是訓練抗衡肌肉來協助平衡每個手指的相反動作（觸弦及其回復原位），以在最短的時間內獲致較大的彈性與速度。

Fórm 199 和 199bis 中手指的姿勢扮演複合的角色。每個三連音的第一個音符要加重音，必須使用 Toque 2 或 Toque 3 來彈奏，其餘的音符要用 Toque 1 來彈奏弱音。

這些彈性練習能使手指的觸弦及速度獲致極大的控制。Fórm 198 及 198bis 的特點是慢而大幅度的動作；然而 Fórm 201 所強調的是速度。為了獲致相當程度的速度，就要了解，如果手和手指都一直處在收縮狀態，就不可能維持快速，也無法控制這種快速，所以一定要在肌肉的動作中，隨時有放鬆伴隨著。

這個練習的第一步驟是要把 5 個把位分為 5 個分開的段落，每個段落之間都要插入全面的休息。而在段落之中則毫不放鬆，把力量完全用出來。或許會令人覺得不尋常，但會發現在第一段落（15 到 20 秒）結束後，肌肉的耐力好像都用盡了。我們要清楚一點，在每個段落進行時不可能有放鬆的狀態存在，因為肌肉張力是一直持續著。更進一步說，這練習的真正價值在於這短短的段落中所引起的肌肉疲勞就好比是經過一段很長時間的練習。要記得在運動與休息的明顯分野：前者是最大的出力，後者是最大的放鬆。

同樣地，其它的段落也以相同的方法進行，每個休止的時間大約 5 秒。第一個段落所能獲致的最高速度要保持到其它段落，也就是到第 5 把位。隨後，在放鬆與肌肉活動之間會有一令人滿意的方式來達到理想狀態。肌肉動作與放鬆要

一同進行以獲致在單一段落中個別因素總和的流暢性。

Fórm 203 介紹和弦連奏，以使各種 **Toque** 包括 **Toque 5** 都能實際運用，這些 **Fórm** 的重要性在於分別手指不同姿勢的能力，旋律指要有特殊的姿勢，以突顯這些練習當中所標示的音符。這些和弦無需快速彈奏，事實上，這些練習都要以慢速來彈奏，注意每個手指應採用的姿勢，唯有如此，旋律音才能有清晰易辨的音質（不論他們是在外聲部或內聲部）。

第十二章

左手技巧（一）

第三冊技巧練習的說明

移動

移 動

第三冊技巧練習是有關於左手在指板上的移動。一開始就要了解所有的動作，亦即所提過的整體移動都要由整個手臂一手的動作綜合體來執行，這點是很重要的。同時，不可忽略掉一個事實：在整個動作綜合體中，手指是完全放鬆的，其唯一功能是當需要時壓在弦上，且調整在琴格之間的位置。了解手指間分開的角度也是很重要的，因為手在各把位的姿勢都不同，例如在第一把位與在第九把位就不相同。至於在把位移動時存在著無可避免的時間差，我們可以這樣說：在移動之前，由手臂將手指舉起（第八章、B段）的動作是必須的。

不要忘記所有移動的動作都要在指板上方進行，就像鋼琴家在鍵盤上方移動手一般。換言之，進行移動，決不可以對弦保持接觸或施壓力，因為這樣會引起雜音。再增加一點說明：當然一定會因意外而產生一些雜音，但不可以成為手的動作下之必然產物。

有必要弄清楚一點：技巧中的獨立環節，要以學習正確動作（之後成為肌肉記憶）為目標，在練習的過程中需要極大的精確度。否則錯誤的心態會在日後養成不良習慣。這意味著移動的觀念一定要通盤理解。經由每日的反覆練習，當潛意識吸收消化了之後，就會成為敏銳的、控制下的反射動作。到達了這樣的階段，也就不須要每日經常性的練習；但雖是間歇性的，卻仍需維持同樣的心智精確度。

照理說，我們可以發現在一個同時有許多技巧問題的樂段，無法運用如簡單形式練習般相同的精確度來解決。這是因為，實際上形成一個技巧綜合體中的各單元，其與肌肉動作之間並非平行的。但是這種技巧的精確度是每個人都應努力的理想，這是音樂再生的泉源。

第三冊的練習

練習 1 到練習 8

這些移動動作的基本要素：

- a. 手的縱向手型
- b. 所指示的手指在第六弦上的放置，藉著手臂及橫向移動由一弦到另一弦
- c. 手指間分開的角度：這與琴格之間的距離有關而且在把位變換時也不能忽略它
- d. 把鬆開手指當成移動前的預備步驟
- e. 由手臂帶動整體移動

這些觀念要貫穿所有的練習。由一弦換到另一弦時可以注意到，當手臂導引橫向動作，按住上一個音符的手指應要持續著，直到新的弦上的音彈奏出來為止，這之後手的位置就要修正。

練習 9 到 12

這些由同一手指在不同弦上的替換移動顯示了兩個問題：其一是手的混合手型，另一個是橫向的動作。後者較為重要，因為它涉及每個把位的改變。因此這需要結合手的縱向移動與橫向換弦的動作。兩者都完全依賴手臂來放置手指；手指無論如何不能自行出力。

練習 13 及 14



圖1

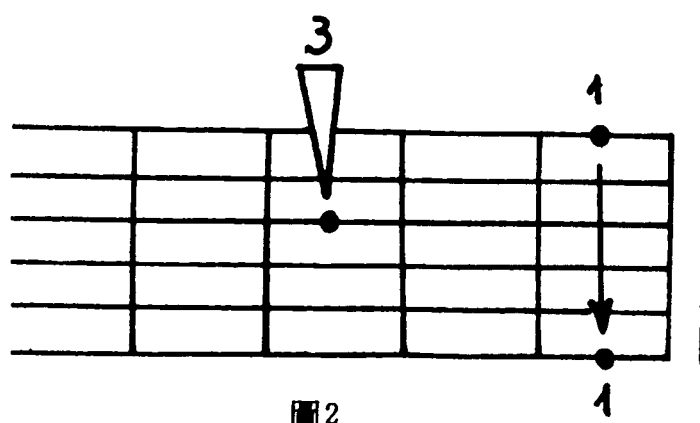
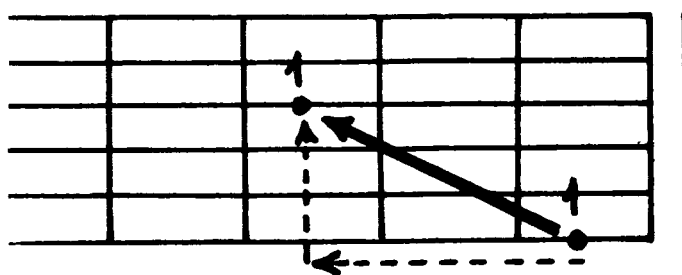
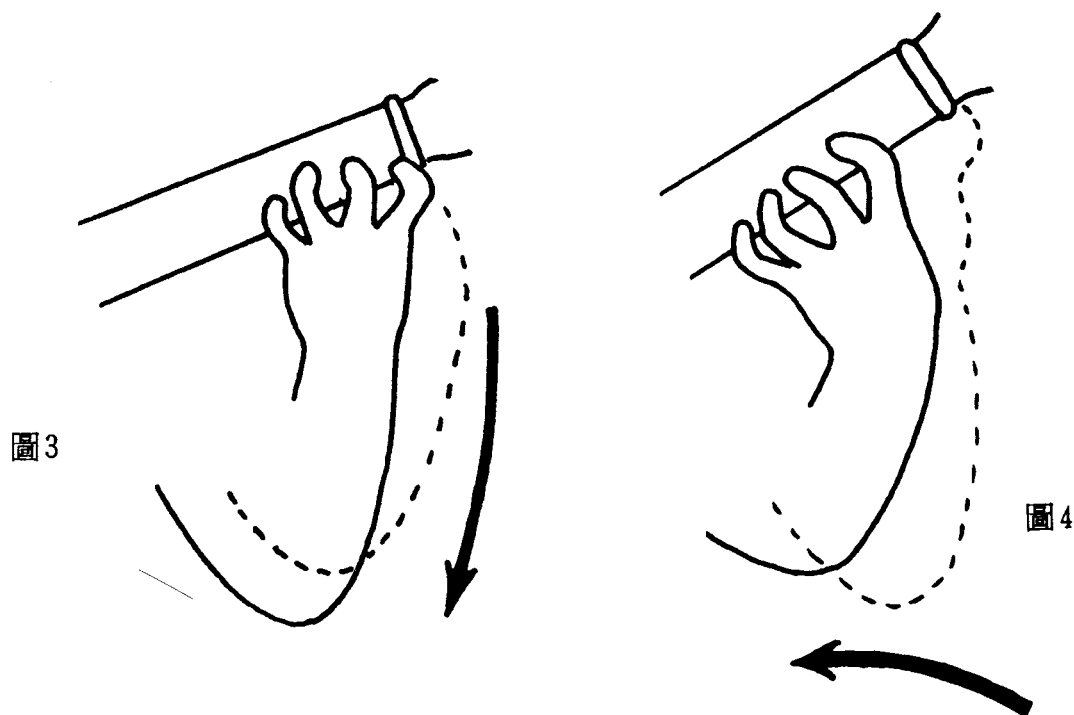


圖2

兩個練習都是以一個手指替換八度，在此有兩點新的建議：手橫向的移動以一個手指為軸並保持其手型；縱向移動與橫向動作的結合。尤其是當手臂將1指放在第六弦的F音上，而3指放在第4弦上同時當成動作軸心以讓手臂把1指移到第一弦（圖1、2）。因為這動作不可影響到縱向手型，所以就要注意手肘的動作要與身體平行（圖3）。此外，手的把位變換（1指由第一弦第1把的F音移動到第4弦第三把位F音也需要涉及複合型式的移動，也就是說同時有縱向及橫向移動（圖4、5）。



練習 15

整個練習都是以橫向手型彈奏。1、2指最初的放置以及隨後3、4指的放

置只不過是此種手型的結果。手指本身無需用力來維持此種配置。儘管此處手型完全不同，但在練習 1 到 8 所提供的觀念都可以應用到這些替換移動中。

練習 16

在此有兩個新的重要因素：其一與第七章中複合手型的觀念有關，另一個則有關封閉和弦按法，而且 1 指只能按在特定的弦上以免影響到其它的弦。在這狀況下封閉和弦涵蓋了第 6 弦到第 4 弦，左手拇指毫無困難地放在琴頸背部。但是到了封閉和弦移至高音弦時，就產生一個問題了：拇指無法再碰到琴頸背部。這可能會成爲一個必須避免的缺點之源——在這種狀況下不應將手往後縮以彎曲第一指來按弦（如圖 6）。



圖6

正確的動作涉及手的放置以使**拇指與食指的指尖能夠相對**（圖 7）。

儘管如此，仍會有其它的狀況如在**第一弦附近需要有一個小的或縮減的封閉和弦按法時**，1 指的放置會受到影響，這時要彎曲食指以便於其他手指的按弦動作。但手不要向後移動，而是要向側邊。因為在擴張與收縮方面，手肘是有利的關鍵要素（見圖 8、9）。

圖7



圖8



圖9



練習 17 到 22

就如同練習 16，關於封閉和弦按法，同樣的原則仍適用。

最後，移位及跳躍的移動練習都要以已經討論的一般性原則引導。還要再加以說明：當移動到較遠的把位時，就要記得在第八章提及的不同指板區域其動作要領的觀念。

第十三章

左手技巧（二）

第四册技巧練習的說明

圓滑奏與震音

- A. 單純上行圓滑奏
- B. 單純下行圓滑奏
 - 1. 基本圓滑奏
 - 2. 例外圓滑奏
 - 3. 固定法圓滑奏
- C. 混合圓滑奏
- D. 震音
- E. 其他練習

A. 單純上行圓滑奏

第四冊技巧練習是爲了左手不同的問題而作的，並以一系列關於單純上行圓滑奏（Ligados）開始。以下是練習1的簡單說明（相鄰手指）：

- (a) 左手呈縱向手型。
- (b) 由第一弦到第六弦的來回移動需要手的橫向動作。
- (c) 一般說來，上行圓滑奏是由手指的敲擊觸弦來彈奏，不僵硬且不使用固定法。當然，若更大的速度及力度需求時則要藉由其它更有力的肌肉來協助——見第三章中的固定法。
- (d) 當以半音上行把位，如同練習中所示，把位的改變是由替換來移動（整體移動），但是把位下行則是以擴張來完成：圓滑奏的手指留在位置上，而手帶動把位下行使1指置於新的琴格上（將會在第十四章論及擴張與收縮）；2指要以擴張的狀態舉起，當鬆開弦之後才能中止此擴張。當力量鬆開後，手指將依其新位置而恢復正常姿勢。事實上，雜音的產生原因之一是由於在鬆開擴張力量的同時將手指舉起。應該要保持手指的分開角度，不要將維持擴張的力量同時鬆掉，以避免在弦上擦過而產生雜音。

由練習4開始，非鄰近指所作的圓滑奏，會呈現新的問題。在圓滑奏音符之間的較大距離可能會引起雜音，因爲手指打在弦上和弦打在琴格上而產生。而圓滑奏音符間更長的“無效”琴弦也會因附帶的震動而隨之增加拍打的聲響。

如果將圓滑奏的音符消去，只留下雜音可聽見，那麼就能輕易證明這點了；因此把右手拇指當消音器放在第6弦上，運用上行圓滑奏的動作要領而且以第2指在第七格上快速擊弦。一旦特定的音高止住了，所提及的拍打聲就清晰可聞了。同樣的實驗可以在練習六重覆一次，此練習在第1到第4指之間有一圓滑奏。再一次以拇指消音，就可聽到這些雜音，若要使音符清晰地傳出，就要避免這些雜音。

怎樣才能解決這問題呢？經驗顯示：減少左手敲弦速度所產生的衝力，並且在它的位置上施以較大的壓力來消除大部分的雜音。此處的壓力並非來自快速的動作，而是整體肌肉運用不同的固定法直接產生的。因此，在這情況下（1-4），4指的力量並非單獨來自手指本身，而是因手的參與而來自肌肉的綜合體。

練習6的動作要領：要使4指的動作成爲可能，手就要在手臂的協助下略爲提起以利於與4指有關的肌肉群的使用。

1、2甚至3指，以其自然放置的觀點而言應位於指板頂端。但4指卻不同；與其它較有力的手指相較，它由於自身結構的因素，會較低於指板。若以此來放置手指，就可發現手整個肌肉組織是在指板之下的（圖1a）。在這種情況下，手指的能力就大受限制。爲了使所有的肌肉派上用場，並增加其能力，手的擺放就要能使整個肌肉組織位於指板以上（圖1b）。



圖1a （錯誤）



圖1b （正確）

這個練習以及其它非相鄰手指的練習，把位向上移動是藉收縮來完成的：圓滑奏彈完了以後，手執行移動而手指保持靜止。爲了避免擦弦聲，此收縮要一直保持到手指鬆開弦，就如同前文解釋擴張的情況一樣。至於把位下行則如同前面的練習，是用擴張。

B. 單純下行圓滑奏

1. 基本圓滑奏

與上述情況有所不同，下行圓滑奏的手指要藉些許的固定法之助，稍微僵硬。事實上，這些圓滑奏包含兩個連續階段，第一個是手指的動作，在此階段，弦是以摩擦來推動；第二個階段要止住最初的衝力，而手指的動作仍維持著。下一條弦不可成爲止住手指運動的工具。這不僅是要避免妨礙鄰弦，更可制止與圓滑奏無關的聲音產生。

這些圓滑奏的正確演奏，首先需要的是手臂的位置；因爲這才能使手指在最合理的位置上發揮作用。

由圖 2a 可以看出由於手臂放置不正確，所以使指板阻礙了手指運動的軌跡。圖 3a 圓滑奏手指的移動方向與指板平行，故毫無阻礙，如此能使圓滑奏更有效地執行（對照圖 2b、3b）。

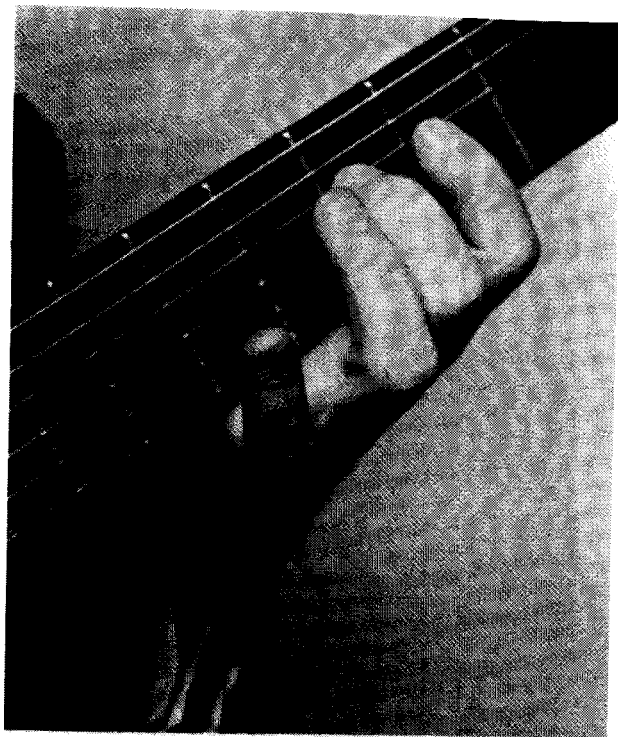
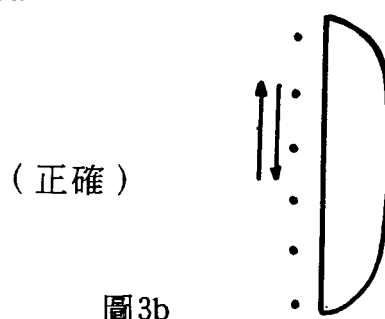
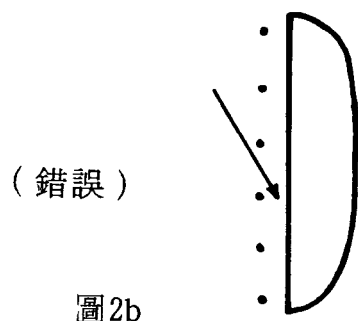


圖 2a



圖 3a



實際比較這兩種情況是很重要的，如此才能發現在圓滑奏的動作中手臂位置有何影響力。除了手臂的重要角色，以下簡要說明在一般基本下行圓滑奏中手指的姿勢：

- (a) 手指的動作在弦來說是橫向的，經由摩擦來動作。
- (b) 不要讓原有的慣性作用將圓滑奏手指推向鄰弦，這要視為是不正確的，而且要控制住。（注意：抑制此衝力的動作與撥彈的動作有密切的關係。不像上行圓滑奏中手指是放鬆的，下行圓滑奏需要一定程度的僵硬，使用些許固定法，使它們與右手 Toque 5 相似。）

2. 例外圓滑奏

方才所分析的是有關於最普偏的下行圓滑奏的方法。但在某些樂段中若單用手指來彈奏，可能相當困難，而且笨拙、不靈活。然而，手臂若加入且使用例外圓滑奏法，能使清晰度增加，動作較為可靠，並使原本困難的技巧轉變為

簡單。還有，手指與手及平臂一同分擔動作，為此，手指變成次要的層次，但卻不失其流暢俐落（圖 4a、b、c）。



圖 4a

右手觸弦時的左手基本姿勢

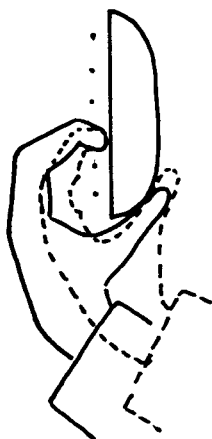


圖 4b

例外圓滑奏時的手臂動作軌跡

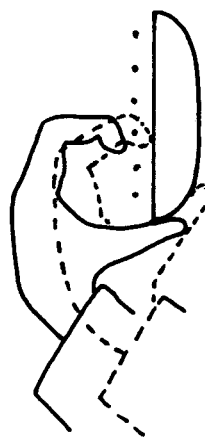


圖 4c

彈完圓滑奏後之姿勢



圖 5a

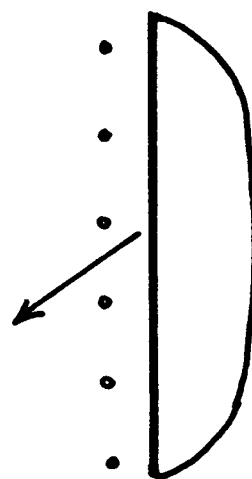


圖 5b

至於前面所提及的“制止最初的衝力”（在基本下行圓滑奏是必須的）在這例外圓滑奏中可以不用。因為手指的動作正等著要“逃離”，其運動軌跡不會影響到鄰弦（圖 5a、b）。

3. 固定法圓滑奏

了解圓滑奏音符的速度及力度與使用不同固定法之間的直接關係後，就十分方便了。最基本的圓滑奏，亦可獲得整體資源的運用，亦即隨著速度、力度的增加，新的肌肉結合就能漸漸加入彈奏。由手指傳送圓滑奏的機械性動作至手的方式，就稱為固定法圓滑奏。不僅力度與速度因素需要此種圓滑奏，它也提供了動作的可靠及清晰度，另外，也因為其彈奏的省力及輕鬆而能善加使用。

簡言之，根據樂段當中所遭遇的困難度，可以清晰分辨出三種不同下行圓滑奏的動作要領。

- (1) 基本圓滑奏直接由手指的動作完成。
- (2) 例外圓滑奏雖藉手臂往前移動來協助手指，但不使用固定法。
- (3) 固定法圓滑奏則是手指固定關節，將圓滑奏的工作交由手臂與手聯合來完成。

C. 混合圓滑奏

這些練習包含了兩種圓滑奏，上行與下行，因此也就呈現出涉及手指兩種姿勢的動作狀態。例如，練習 23 第一個動作（1-2）手指需要非常柔軟，但到了第二部分（2-1），就要使用下行圓滑奏的姿勢。

D. 震音（Trills）

這些事先預備的震音，兩個手指必須在同一琴格內交替動作。練習 35 中，2 指以一般的角度張開，3 指就要以收縮來重新定位。由手所促成的每個收縮動作不可以影響到起初的縱向手型。當 3 指要彈奏時，2 指就要挪出空間以便於 3 指的加入。由手臂帶領回到正常位置能使 2 指重新執行動作。

在速度與二根手指在同一空間的交替動作之間存在著一種關係，這是有關於手的兩種明顯的姿勢，當這練習以慢速進行，所描述的動作要領能產生極佳的效果；但速度較快時，手的姿勢則需調整，因此手型要改變，使來回的動作不會失控，此時兩個手指能同時置於同一琴格內（圖 6）。

這兩個手指，一個是正常的放置，一個是收縮，能夠彈奏同一音符而不會彼此妨礙。用這樣的方法，手就不必為了因應震音的頻率而來回移動了。在這



圖6

個階段，手指的動作是很輕巧的，因此，如果手臂的動作被止住了，則圓滑奏的聲音就很難聽到了。因而，圓滑奏的速度與力度乃有賴於手臂與手的參與。

在某一特定時間內需要速度及力量的每一型圓滑奏都可由手指與手臂的結合動作來執行（其程度則視狀況而定），無益的疲勞也可因此避免。

練習 35 應至少持續 1 分鐘，其圓滑奏是寫成逐漸加速的形式。標示有震音的前面小節可以任意反覆，然後逐漸加速至形成震音的特質，動作要領前面已詳述了。

E. 其他練習

練習 39 ～ 52（雙音上行圓滑奏）

這些練習的重要性不只在於圓滑奏的彈奏，而且是在於了解吸收手臂所採用的動作。為要利於手指的配置及動作，每個練習，手臂都有不同的位置。

練習 58（開放弦的單純下行圓滑奏）

這個小練習的特色是使用例外圓滑奏。儘管每個圓滑奏之間的困難處都有

所不同，但要記得，例外圓滑奏的本質不僅是避免碰觸鄰弦，而且使這些狀況能更輕鬆容易些。

練習 59（使用固定把位的開放弦下行圓滑奏）

就像前一個練習，這是以例外圓滑奏來彈出；此處的動作要領涉及手及手臂的自由移動，這是在手鬆開手指時沒有任何障礙物的情況下才有可能。在這例外圓滑奏的動作要領中增加了新的困難：兩個固定指的障礙。

要特別注意此練習中手臂的三個角色：(a)在下述 b 及 c 的情形下，它仍必須維持 2、3 指的把位及放置，而且不能影響其固定位置。(b)它橫向移動將 1、4 指放在指定的弦上，(c)儘管有兩個固定指的限制，它還是要能以完全的放鬆來彈奏例外圓滑奏。

練習 62（加上拇指旋律設計的開放弦單純下行圓滑奏）

彈這練習時要記得兩件事，其一與手指的放置有關，而且是複合手型的產物：4 指要以自然而穩定的方式保持收縮（同樣的手型也可以應用在練習 60）。另一個則與手、手臂參與 1 和 4 指的動作有關。開放弦的下行圓滑奏可以使用下列的動作要領：1 指用固定法圓滑奏，4 指用例外圓滑奏，兩者都要避免第 1 弦受到阻礙。

練習 63

最後一個開放弦下行圓滑奏及固定指的例子中，要用到精確嚴格的例外圓滑奏動作要領。

此處手的姿勢的不同是依圓滑奏的手指而定。圓滑奏的動作以及之後的手指動作不可被鄰弦所妨礙。2、3、4 指並不需要同樣的處理方式，這是由於手及手指實際的生理構造所致。因此，依照個別的手指而逐漸增加手及手臂的參與似乎較為恰當。明白地說，當使用 2 指時，手賦與的支持力很小，但到了 3 指，甚至 4 指時，手及手臂的影響力就要增加，以平衡這些手指的放置並且增強例外圓滑奏的效果。

第十四章

左手技巧（三）

第四册技巧練習的說明

擴張、收縮、支撐點

A. 擴張與收縮

B. 支撐點的技巧（MSP）

A. 擴張與收縮

選自第四冊的練習

左手縱向放置通常其自然的範圍是四格。但在一首樂曲中，會有很多時候要能不改變把位而要涵蓋較多或較少的琴格。因此，有兩種動作甚為方便：一種是以擴張或增加右手的範圍來分開手指。另一種則是用收縮的動作來壓縮手指。

一般說來，若擴張與收縮全由手指來執行，則易流於不穩定，這是我們在第四冊的練習 65 中所要討論的。它涉及相鄰指（1 和 2 指）之間的擴張，所以它可以視為一基本練習，要把注意力單獨集中在手指動作這一問題上。

動作要領如下：當 2 指垂直自指板舉起，1 指要留在原位；舉起以後，就要畫出一個圓弧，而向下一格做出擴張，以避免摩擦琴弦。以此方法就能較輕易打開指幅並且動作俐落。因此所有手指的移動都要在離弦之後的半空中做好。

一旦手指鬆開張力，很容易就會回到原來的位置。因此，記得很重要的一點：任何擴張或收縮的手指在離弦時都應先被舉起。當回到最初的正常位置時仍要維持這與擴張、收縮有關的力量。手指確實以此方式活動能自動消除滑過琴弦時附帶產生的雜音。

全由手指來執行擴張與收縮會引起不穩定平衡：要持續不斷地用力，手指才能保持在新位置上。這種情況帶來不必要的困難度，事實上，我們可以使用較簡單的動作要領，這是更適合的方法，的確，我們可以看出，可以由手與手臂產生結合的放置及力量以解決不穩定的問題。

練習 77 所涉及的問題就可證明，任何極端的收縮與擴張姿勢都會引起不穩定以及第八章所描述的把位含混不清。這個練習必須以手臂直接參與彈奏，因為 4 指原來以一極度收縮的狀態為始，必須重新定位（1 指維持在第一格）並跨過手的限度以達到極端的擴張。

以 "數個手指的擴張與收縮" 為標題的段落介紹了一個複雜的問題，這在面對某些作品時相當有用：它得善加利用肌肉系統；肌肉結合的結果證實對於音樂的正確表現是相當重要的。也就是說：練習 65 及其相關者是以單純而獨立的形式呈現其各別因素，而這裡是結合數個要素，因此若要使其變為容易而有建設性，則需使用特定的技巧機能。



例1

在此新的段落第一個例子是練習 78，其中就得啓用手—手臂的動力系統。在此之前，我們先看看例 1 這些和弦要以移位移動方式來作縱向移動，也就是上下平行的方式。就像在自然音階中，手臂要採取使手肘靠近身體的姿勢。當手往低把位移動時，手肘就要往外移，但手臂與吉他琴頸之間的角度要約略保持固定（見圖 1）。

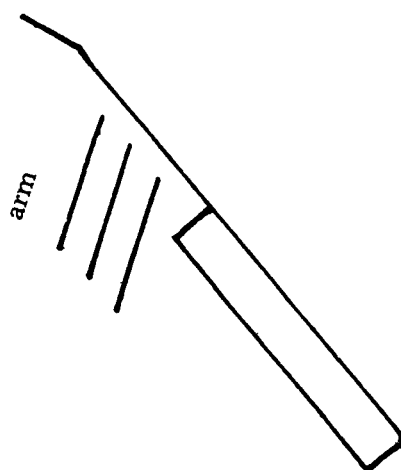


圖1

這也就是練習 78 時的手臂動作。1 指留在同一琴格中必須仍使其它手指的移動能進行。這練習之所以能輕易彈出是靠 1 指的彈性以及手腕的柔韌度。方才所論及的動作要領同樣也可適用於練習 79，而此練習需要手指的橫向手型，當然手臂的姿勢也就不同。

曲 例

要進一步使這些觀點具體化，我們可由龐賽（M.Ponce）的變奏曲“西班牙佛利亞舞曲”與復格曲（Variations sur 《Folia de Espana》 et Fugue）中的復格曲選出一些例子。



例2
2指的擴張

例 2 中的 1 及 4 指在 2、3 指準備要彈第三弦時要在固定的位置上。但是，如依縱向手型則 2、3 指不會自然落於所指示的 B $\flat$ 與 C，而是落在 A $\sharp$ 及 B $\flat$ ，如例 3（見圖 2a）。



例3



圖 2a

如果 2 指完全以自己的力量來擴張，除了產生不穩定平衡外，還會使彈奏變得困難。只要改變手型，那麼同樣的擴張就可不必由手指單獨來完成（圖 2b）；甚至，欲擴張的手指都可完全不必用力。相反地，它能使自己藉由手來帶動擴張，並在幾乎放鬆的狀態下將其放置於新的琴格位置。

以此獲致的擴張是穩定的，甚至鬆開了手指的壓力時亦然，也就是說，就算它們是處於被動的姿勢，它們之間的分離仍能因手臂的參與而維持。它們不會像在不穩定狀態一般而回到其自然位置上。



圖 2b

這種方法極為重要，若明智地結合使用各種不同的肌肉，手就能採取各種姿勢：收縮、擴張及兩者綜合。當結合手臂、手、手指的動作系統時此重要性就更明顯了，因為如此一來，它可以變化手指的配置，使它們以綜合的形態聚在一起或分開，但實際卻不必它們自己用力，就能作出各種不同的姿勢。

當達到此層次的訓練，而智慧與肌肉能以持續的因素聯結時，那麼很明顯地，技巧是在假以時日而充分理解之後，能達到巔峰狀態。此時就能將困難費力轉換成輕易而自然。

了解手臂在這些擴張和收縮的直接角色的具體方法是將問題獨立，先以手指單獨做出收縮與擴張，然後再加上手臂的積極參與。



例4 1指的收縮



例5 例4的練習

例4是1指的收縮，為例5的預備練習。當它自己動作時，可以看出1指在

向第 2 琴格移動時會因 2 指的位置而受阻。此外，如果 1 指要留在 Gb 音上，手指要維持此狀態就會十分吃力，雖然在此例中不會太難。但當手臂加入，以 2 指為軸心來改變手型，那麼 1 指的移動與放置**就能毫不費力地達成**（圖 3a 及 3b）。

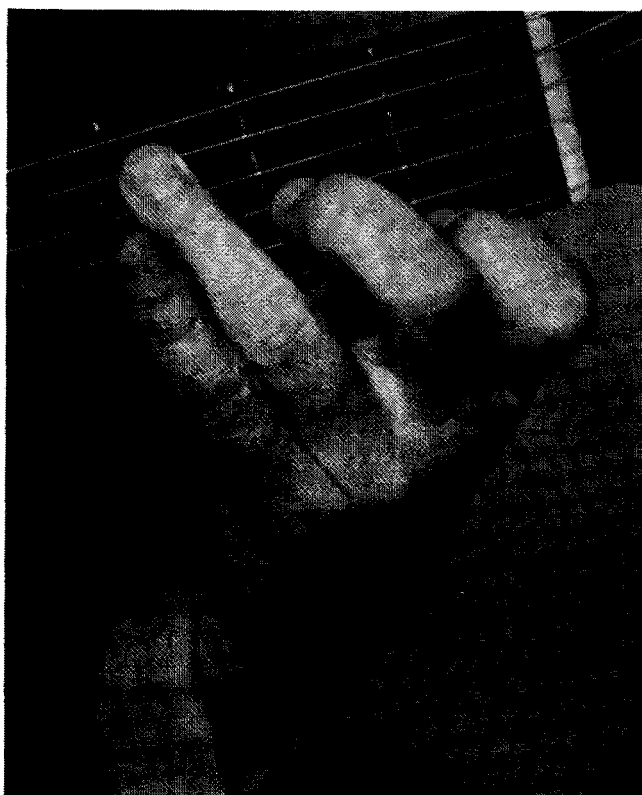


圖 3a

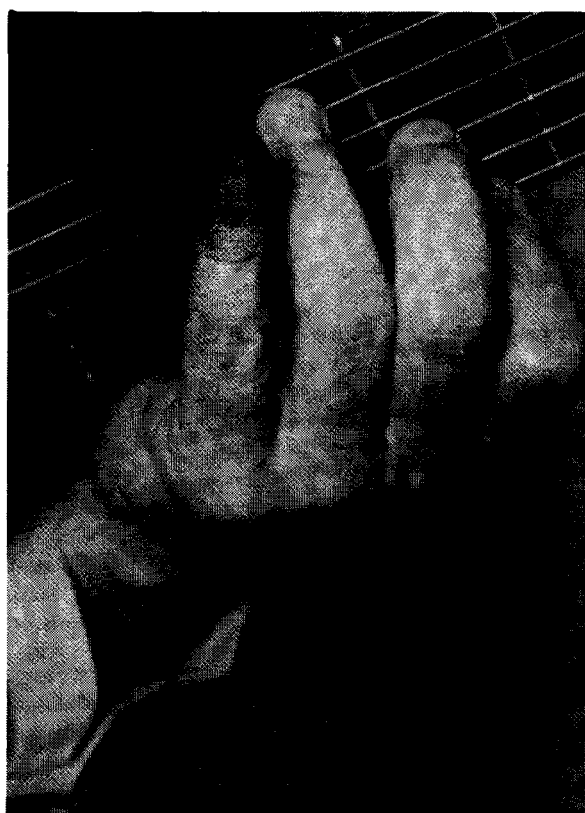
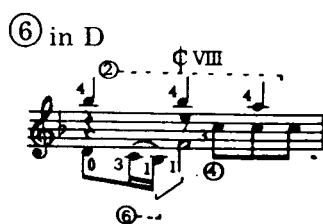


圖 3b

例 6 中 4 指可由小節開始的橫向手型（圖 4a）以收縮而隨意地改變成複合手型，使它能由 Bb 移到 A（圖 4b）。



例6 4指的收縮

手指的動作仍是被動的，就像在前面的例子中，是由手臂來導引收縮。

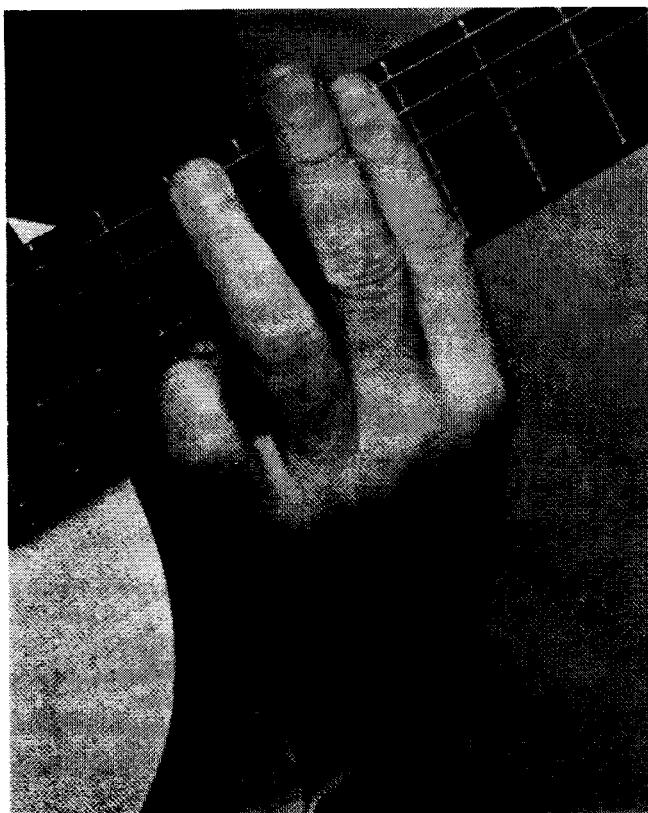


圖 4a



圖 4b

B. 支撐點的技巧 (Mechanics of the Supporting Point/MSP)

請看以下的例子：

第一個（例 7）有關於 1 指與其它三根手指之間增加張開的角度（擴張）。

例 7



固定指 正常 擴張！ 極端擴張

動作要領：以 1 指為與指板的接觸點，手臂執行手的縱向移動，拇指要隨手臂的動作而移動。

再看一組類似的配置，但此處 1 指要做封閉和弦按法（例 8）。

動作要領：與前一例同，三個指頭的擴張可以由手的縱向移動來促成。儘管 1 指在封閉和弦中的固定，形成了很大的限制，但其它手指仍能輕易地張開。要注意拇指仍得順應手臂的動作。

例8



固定指 正常 擴張

但到了例9，就不只是一指，而是三個手指固定了。所以僅剩的自由指（4指）就不能以同樣的方式擴張了。此處只剩下兩種可能性：其一是手指直接出力。

例9



固定指 正常 擴張

另一種則是支撐點的技巧（MSP）。這方法是以手指在指板上當成依靠點或支點，使得手臂能像第一型的槓桿原理一般來使用。此種技巧能使非固定手指的擴張與收縮更輕易地做出。

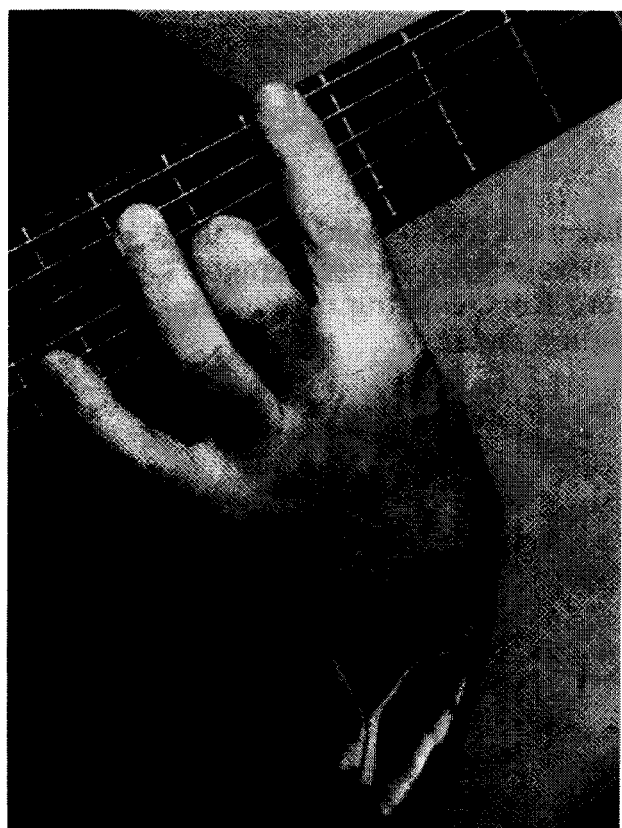


圖 5a



圖 5b

動作要領：此處的支點是由固定的 1、2、3 指形成。4 指的擴張不需借助手的縱向移動，而由手臂如同槓桿般的動作，將身體與手肘分開（圖 5a）相反地，當手肘逐漸向身體移動，當然就形成 4 指的收縮（圖 5b）。

接下來是個簡單的例子（例 10），要將前述的觀念融入練習之中。手臂亦要主動參與，動作要緩慢且明顯。

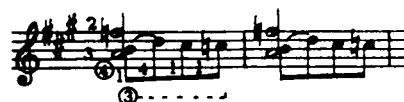


例10 使用MSP的擴張與收縮

要釐清一點：同樣的支撐點技巧在此不僅爲了某些擴張和收縮；而且在部分樂段中證實相當困難的各種移動也絕對需要此動作技巧。一些樂段將會因此增色不少。

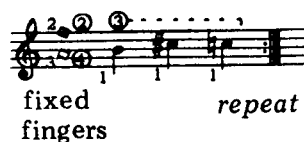
例 11，很清楚地，當 2、3 指固定於 2、4 弦，相對的，1 指要接連放在三個不同的琴格上，因為它必須擴張及收縮至最低及最高的音符。

例11
Frederico Moreno-Torroba, *Nocturno*



例 12 的練習；2、3 指當做支撐點，手臂朝向身體的動作可以引導 1 指的擴張；相反的動作，手臂離開身體則導致收縮的動作。

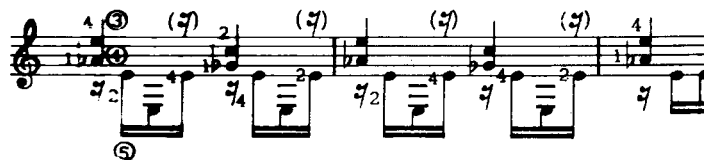
例12 （例11的練習）



下例摘錄自同一個作品，其中把位快速變換時若想要聽清楚所有的音，就要有適合的動作技巧。

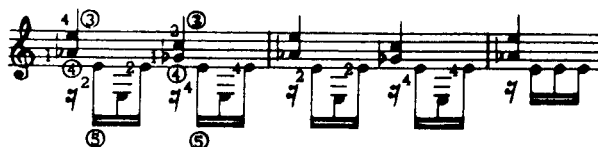
例 13a 所建議的指法涉及替換式的整體移動（在第 5 弦上的 2、4 指之間）在此，預先變換把位是最好的解決方式，但要犧牲四分音符的部分時值。

例13a
Federico Moreno-Torroba, *Nocturno*



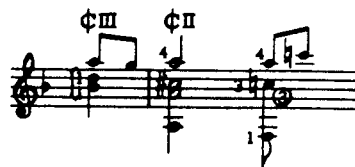
例 13b 在指法上略有不同，使用 MSP 來參與彈奏。此處將拇指當作支點，手臂與前臂的結合動作使得部分移動中仍能變換把位。我們可以看出，第一種指法能平穩地奏出，並避免在弦上摩擦。然而第二種指法若能正確地使用 MSP，那麼應是兩者當中較好的指法。

例13b



例 14 由 Φ III 移至 Φ II 也需要拇指在部分移動中當做一支撐點。手肘向身體移動使 1 指與 4 指分開以便於到達新位置 Φ II。手臂也負責下一個改變：4 指在第 1 弦 A 音上當做支點使 1、3 指分別地放置在第 6 及第 3 弦上。

例14
Sanz-Carlevaro, *Pavana*



前述各例中已將 MSP 的各種不同的形態分析過，在各個例子中，手指在指板上，或拇指在琴頸背部都可當成支撐點。但也有例外的情形，支撐點轉移至手臂。這種不同的支撐因素不僅相當有用，而且在跳躍時絕對必要，因為在跳躍時所需的靈活、迅速、流暢與細緻都要能以最少的力氣來達成。更重要的是能獲得跳躍時的精確度。

以此點而寫的例子能對此“及時”的動作要領提出具體說明：

在例 15a，由第三把位換到第二把位，可用整體或部分移動來完成。前者，

例15



手臂和拇指伴隨著前後的動作；部分移動則拇指就像在例 13b 和 14 中當成一支點使手臂以第一型槓桿來移動（MSP）。同樣地，在 b 的情形可用拇指為支撐點而由手臂帶動從第四到第二把位做較大動作的移動。

c 的支撐點已不再是拇指了，而是放置於肩膀的關節。

動作要領：此動作包含三個單純的要素，但要使其成為一結合的整體。

(a) 手臂做出與身體平行的前後來回動作（圖 6）。

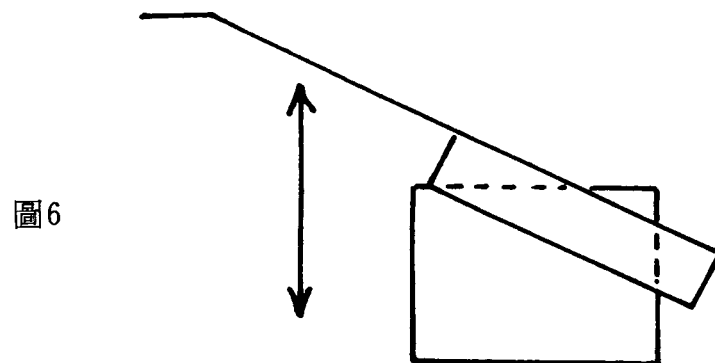


圖 6



圖 7a

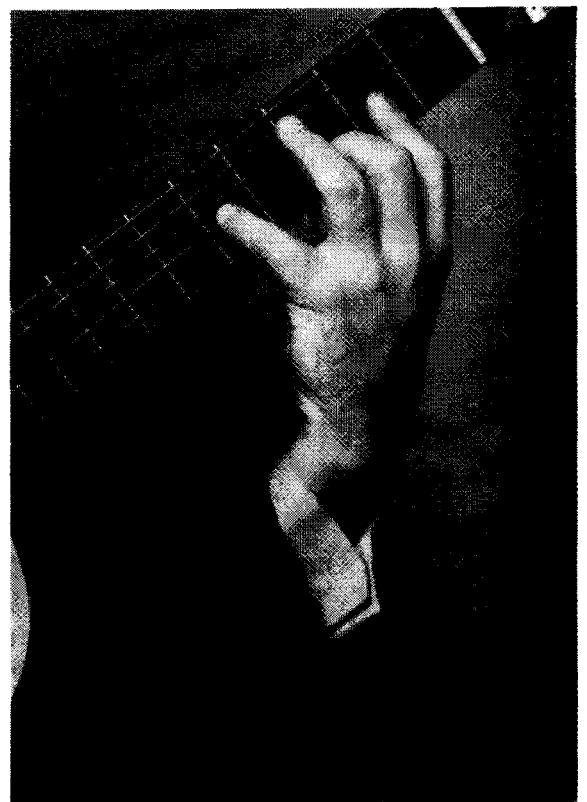


圖 7b

(b)前臂向左轉，以手肘為軸，使手能置於不同的把位。手由於此軸心伴隨手臂往前的動作而遠離身體。同樣地，當手臂縮回，前臂會回復其基本位置並使手放置在較高的把位上。

(c)在控制及修正指板上的手型方面，手腕扮演著重要角色（見圖7a及7b）。

第七章所述，手指的舉起及在指板上以圓弧形移動乃是同樣的手臂動作的自然結果。要避免直接在弦上移動。

在第四冊中，包括練習 80 到 84 都要將所論及的收縮、擴張與 MSP 在彈奏中加以運用。

總而言之，為每個單一的問題選擇某種動作，完全視吉他演奏者而定，最後分析起來，此人才是直接關係著好或壞的演奏。若以笨拙和機械式的記憶來吸收這些資料，而非心智的認同過程，那麼這些資料會是負面且毫無益處的。

第十五章

理論的應用

想要表現一首樂曲時，要考慮兩個要素。其一是直接與音樂及其結構有關。另一個則比較特別，是與樂器技巧的可能性有關。兩者合一以詮釋音樂且雙方都扮演同等重要的角色。

本章的內容包含了一些摘錄自吉他經典作品的譜例分析。並非全面性的，而是希望所提供的技巧解決方式能使讀者更進一步了解何謂理論的應用。

一首作品可以是困難而不易彈奏，也可以是簡單而易著手，端賴選擇的指法以及隨後使用的技巧。指法的細節及應用十分複雜微妙，若不具清晰的意識及對樂器架構的瞭解去明智而有效率地因應樂曲的要求，則可能會導致演奏者走入無法解決的歧途。

一般的樂器演奏者完全靠其手指，而將其與手一手臂的動力系統分離。在初學者，可以發現他們多半使用強而有力的手指，較少使用力量薄弱的手指；那是因為他們技巧還不夠。當他稍具技巧後，就會嘗試使用所有的手指（雖然有些還無法勝任）。由此推論，在指法中手指的運用與一個演奏者對其肌肉技能了解的發展程度有密切關係。所以可以確定的一點是，好的技巧不可能由不良指法獲致。事實上，真正可用而有價值的指法必須是明智地使用手指與手臂一手的肌肉系統互相配合而來的。

只要是仔細閱讀前面章節的人就可了解，指法（標示在譜上的左右手手指）提供了詮釋音樂的基礎；唯有與演奏者的智慧凝聚於整個手指一手一手臂的動力系統時，才具有意義與價值。

譜 例

魏拉－羅伯士第六號練習（Heitor Villa-Lobos, Study No.6）

曲首的和弦可運用拇指的雙重彈法（第四章，G段），以指肉彈法開始，以指甲彈法結束於第1弦。一方面，此種彈法以一群音來增加力度，另一方面，使第1弦的E音清晰，這個音是唯一以指甲彈的。至於曲中其它的和弦，可以用第六章經由接觸形成一體的彈法。

例1中調性變換的進行，使用左手縱向及橫向手型的交替動作，可以使進行

變得較容易。

例1



當手要改變成縱向手型時，利用手的旋轉，使 4 指往上移動一格。因此，手指不需用力，因為它們在指板上的位置是由手臂帶動的。

魏拉－羅伯士第八號練習曲（Heitor Villa-Lobos, Study No.8）

例 2 的節錄段落要用到 1、3 指作為軸心指（Pivot fingers）來變換和弦而不影響到二分音符的時值，而且也能消除不必要的雜音。

例2



動作要領：1 指（第六弦的 F # 音）當做軸心指使手旋轉，將手指放在下一小節的第一個和弦上。下一步，第 3 指在 G # 音上，也做同樣的功能，讓手準備下一個和弦。我們可用 ∇ 的記號使軸心指便於記譜，如例中所示。因而軸心指意味著手型的改變，而且儘管手要旋轉，其對應的音符得持續著。

第十章所談及的預備消音在此處以及類似的段落都十分便於使用。要在手指改變位置鬆開弦的那一刻準確地做出。在此例中，右手用 i、m 指去消音。

♯ II 的記號指示演奏者使用半封閉和弦按法以 1 指按住第 4 弦 E 音與將出現的第 6 弦 F # 音而不需使用橫向跳躍。這記號寫在小括弧之中是因為它並不完全是封閉和弦的功能。因為當 F # 音（第 6 弦）彈出的同時，手就要稍微往前推出以鬆開封閉和弦，讓 1 指單獨留在此音上。

例 3 中所示及其後續的小節可以用二種不同的 Toque 以分別各個層次。因此，注意力要集中在右手，其中 a 指負責女高音聲部，要將它自其它節奏及和聲功能的聲部中突顯出來，而不需要使用力度來分辨它們。

例3



以開始的小節而言，可使用 Toque 5，以清晰的音質彈奏旋律，i、m 及拇

指則用 Toque 1。爲了使各聲部保持其特色，要避免 a 指的旋律及伴奏的和聲互相干擾。隨著曲子的進行，就可增加力度層次而將 Toque 5 轉換成 Toque 1 的變形來做爲旋律的要素（此二者已在第五章中詳論）。這能使 a 指產生較大音量而不致影響其它手指的動作。

巴赫復格曲，選自 BWV998（J.S.Bach, Fugue from BWV998）

所有經典作品的寶庫之中，下例巴赫的作品有很值得研究的課題。分析起來，它們能使人充分了解指法的觀念並忠實地詮釋音樂。

例 4 的第一小節 3 指在第 2 弦的 D 音當成軸心指（ ∇ ），利用支撐點的技巧（MSP）使（CI）以及 4、2 指能不費力地放置於位置上。如同例 2 中的（C II），此處（CI）的使用有利於將 1 指放置在第 2 弦第一琴格的 C $\sharp$ 音上。

例 4

6th = D

動作要領：3 指爲軸心指，手臂向前及向上移動，使 2 指便於做橫向移動至第六弦第 2 琴格的 E 音。當然此動作也會影響其它手指，如 4 指會正好落於第 1 弦第 3 琴格 G 音上，1 指以手臂帶動，很輕易地以封閉和弦的方式去按第 2 弦上的 C 音，如此可以將手指不必要的緊張以及妨礙手動作的阻礙去除。

封閉和弦的特殊用法還不僅於此。在吉他上按住一個音符總是涉及兩個要同時考慮的協調因素：從縱向觀點來看它決定琴格，而從橫向觀點來看它則決定琴弦。然而封閉和弦的使用則去除了其中一項因素。

這種類似封閉和弦的手指姿勢在彈奏某些泛音時也十分方便。若橫向的因素可以不用考慮，就可以把注意力集中在縱向的準確度，如此一來可以更輕易更有把握地彈奏。很明顯地，用此法彈奏泛音只需用手指內側輕微接觸琴弦就可以了。

把（C II）放在第一小節的最後一拍中有兩個目的：第一個使第 3 弦的 A 音能像前述（CI）中使用同樣的按法；其次，它當成消音器，消除第 2 弦開放弦的 B 音。隨後接著手臂向下縮回的動作，使 1 指橫向移動至第 2 弦 D 音。同一手指（ ∇ ）就要成爲改變手型的軸心指（由縱向到橫向），能便於其它三指放置於第 6、第 3 及第 1 弦上的第五琴格。

藉著第 1 弦 A 音上的 4 指（ ∇ ）當作軸心指，就可以分別將 3 和 2 指放置於第 3 弦的 B 音以及第 1 弦的 G 音上。在執行此動作手指離弦的同時，右手拇指要輕輕接觸第 6 弦避免產生開放弦的雜音。

再看第二小節的第三拍（見底下的片段），手稍微往前及往上的動作可以

達到兩個目的：(a)1指、3指由指板上移開；以及(b)隨後1指在第4弦上的放置不會影響第3弦開放弦的G音。

例4的節錄



最後，在例四末了的（ $\Phi \Pi$ ）要當成是消音器，預防兩組音程 G-E 和 F # - D # 的重疊。

例5



例5開頭第1小節顯示1指當成軸心指使橫向手型轉換成縱向手型。這使2指在C#音上，然後輕微舉起放置在D音上。至於 $\Phi \Pi$ ，是手臂輕微縮回動作的結果。

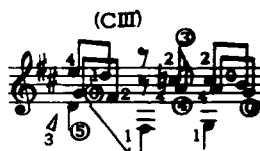
例5a



例5a段中的第一個和弦完全是使用手臂獲致的：往上、往前移動將1指移到第5弦的B音，這樣可以避免影響開放G弦的共鳴。隨後的 $\Phi \Pi$ 也是由手臂的動作完成。此時則是往後，要與手略微的旋轉配合，3指可由第4弦移到第5弦。

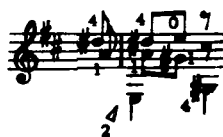
回到例5，第1到第2小節的轉換可藉由4指當成軸心指（在第2弦E音上的 ∇ ）將3、4指放在第五琴格上做出橫向手型。而3指不必擴張就可以不費力地跨過（而非滑過）琴弦。

例5b



使用³旋轉手臂產生了 b 段所指示的 (C III) 且具有兩個連續產生的功能：第一個能按住第 2 弦上的 D 音；第二個使 1 指到達第 6 弦上以因應之後的 F # 音，以移位移動的方式由第三把位移到第四把位。下一個移動是 1 指由 F # 到 G 音，爲了避免擦弦，所以要使用 MSP。

例5c



MSP 的使用有各種方式，所以其應用可以在新的小節開始將 2 指放在第 6 弦的 E 音上看出。以 1 和 4 指當成軸心指（見 c 段），隨後馬上由²（在第 6 弦的 E 音）所形成的手型變換，將 1 指放在第 3 弦的 G # 上。

例5d



在 d 段中，由第三把位到第二把位的移動是分別以 3、2 指替換 2、1 指產生的。隨後要使用 4 指在第六弦的支撐點技巧將 1 指擴張至第 1 弦的 E #。例 5 最後的 (C II)，也以同樣的動作要領，當然，此處要以第 6 弦 F # 音上的 3 指爲支撐點。

經過兩個世紀多以來，儘管在樂器及技巧上不斷地改革，然而一位作曲家的天賦在今日仍能被視爲典範，實在令人讚嘆。那麼，若要完全合於音樂的要求，我們得時時修正觀念，這不是很令人驚訝嗎？

若初讀此章會有枯燥乏味的感覺，這可能表示，讀者所看到的也許只是動作、技巧等因素。在對真正的樂器理論通盤了解之後，才能領會出文字所無法表達的意境。