

音乐建设文集

音乐出版社

音乐建设文集

中国音乐家协会编

[中 册]

音乐出版社

北 京

中 冊 目 次

漫談古琴	查阜西	503
对有关器乐問題的几点意見	楊蔭浏	517
民族器乐教学工作中存在的問題和批判	繆天瑞	523
对旧著《中国音乐史綱》的初步批判	楊蔭浏	531
关于殷鍾的若干研究	李純一	536
談談未被注意的民間音調	楊蔭浏	550
对古曲《阳关三迭》的初步研究	楊蔭浏	556
汉唐时期西域琵琶的輸入和发展	常任俠	565
侗族拦路歌的收集与研究报告	方暨申	582
一部优秀的民族古典音乐《十二木卡姆》	万桐书	605
評曲艺音乐的改革及其他	呂 驥	641
略談广东小曲	李 凌	644
戏曲音乐工作座談会上的結束語	夏 衍	655
实事求是地評價戏曲音乐工作	穆 克	667
重視戏曲音乐工作者的积极創造	何 为	673
又繼承 又創造	集体討論、林綠、肖晴执笔	687
提高認識, 做好戏曲音乐工作	馬 可	697
既不能保守, 也不能粗暴	叶傳瀚	708
試論戏曲音乐的牌子音乐及板子音乐	程 云	713

对中国戏曲音乐的现实主义传统的一点理解	馬 可	735
戏曲唱腔改革中的几个問題	馬 可	745
試論与戏曲音乐工作有关的几个問題	刘厚生	757
戏曲音乐表现现代生活的一些問題	馬 可	769
戏曲唱腔和戏曲艺术形式的关系	董 源	810
对戏曲音乐的传统程式和群众性的看法	馬 可	838
京剧《貴妃醉酒》的音乐分析	王震亚	846
戏曲乐队問題	何 为	859
川戏《陈三五娘》的音乐設計	刘吉昌	870
川戏音乐工作的两个問題	阳友鶴	881
川剧音乐改革的点点滴滴	席明真	884
談談秦腔音乐的改革問題	王依群	890
豫剧反映现代生活及音乐改革中的几点体会	張北方、王基笑执笔	906
談談越剧音乐的改革	戚雅仙	932
我們怎样解决男女合演的唱腔問題	周大风	940
京剧《白毛女》音乐設計上的几点做法	刘古典	949
新昆曲《紅霞》的音乐創作	傅雪漪	956
創腔經驗随談	程硯秋	972
談《拷紅》一剧唱腔的演变过程	常香玉	985

漫 談 古 琴

查 阜 西

一 古琴的形式

許多人对于称为七弦琴的古琴都是不很陌生的。不仅在小說和戏剧里时常看到俞伯牙鍾子期的友好及司馬相如卓文君的結婚和古琴的关系的故事,而且时常可以在陈列室、古董市上看到古琴实物。約两千年前古琴就在民間发展着;約三百年前,古琴曾經被用来作为一种曲艺或是說唱音乐的伴奏乐器。之后,仍然有很多人欣賞着古琴;到现在全国各地还有好几百人会演奏古琴。古琴曲曾是多数人所欣賞的音乐。

我們有材料可以說明它是我国的一个相当重要的文化遺產。它有一千四百年以来不断的传譜,并且或多或少地吸收了历代的一些可貴的旋律,保存在九十种以上的巨帙琴譜之中。在已往它被人民愛好以致产生了不少关于它的神話,因此它應該得到重視和适当的发展。

古琴的形制具有显明的民族特点。它是它它那两寸来厚六寸多寬四尺多长的全身充作共鳴器的。一般弦乐器的指板是不到乐器本身十分之一寬的另一条狹窄的小板片或木柱,而古琴的指板,却是那

四寸宽三尺多长的全弦面。一般弦乐器的軫足是在演奏人的左手上方，而古琴的軫足是在演奏人的右手下方。除竖箜篌受体制的限制外，一般弦乐器的低音弦是在演奏人的里方，古琴弦长相同，并无体制限制，而它的低音弦却在演奏人的外方。一般弦乐器的共鸣器是面平背穹，而古琴是面穹背平。一般弦乐器的共鸣孔是在乐器的正面，而古琴是在乐器的反面。一般弦乐器的音位不是标的三分损益律就是标的平均律，而古琴标的是純律。一般弦乐器的定弦立調有正无側（有规律），而古琴常有側調（三十九个側調均冲破了规律）。

在音乐史上有些人傾向說欧亚大陆文化較高民族的弦乐器同源，这是以一般弦乐器形制大都統一的事实作为重要的根据的。但是上面所列举古琴形制的独特而且相反的形式，却否定了这种統一。这就可能允許我們提出一个新的問題——是否长江或黄河中下游两岸某民族可能在古代創造过另一种体系的音乐文化呢？看了楚文物展览中的楚国弦乐器，再綜合多种秦汉金石上的古琴形制，现在的古琴显然就是楚汉弦乐发展而成的，那末許慎說琴的形象琵琶也就有了問題了。許慎的材料有些是乱的，我們至少可以說，象形的琴不是“五弦，周加二弦”的琴。我們固然也要承認同源于巴比倫的琴，可能在汉以前也到过中国，但我們也可以說中国的古琴是另有来源的。

二 古琴是一直流行在民間的

根据秦汉以前历史上記載下来的詩歌和文献所提到的和出土的器物、画像所对証的琴，它的形制在汉代以前很乱，的确还不完全象现在的七弦琴。在汉代以前，琴和瑟的弦数似乎都不一定，大概是把那种笨重庞大用移柱的方法定弦的弦乐器称为瑟，而把比較輕便用轉动軫軸的方法定弦的弦乐器叫作琴。琴可能是对古代輕便的弦乐

器的一种称呼,也可能这就是它能流行在民间的原因。

可能是到了汉代琴才是七条琴弦。那时的人所称的“雅琴”是民间艺人象师中、赵定、龙德等人所用的乐器,在公元前一百年前后,被送进宫廷以后,“雅琴”就被统治阶级拿去享受直到魏晋还是被称为“雅琴”的。似乎是到了南北朝的南朝,最早汉末嵇康时,古琴的形制才和现时形制大体相同,不但是七条弦,也有了十三“徽”。现存最早的中国乐谱就是古琴谱,就是梁时的产物,传这个谱的是一个民间艺人丘明(500——590)。

弹古琴的民间艺人不但把琴发展到定型,创造了古琴的专用乐谱,而且在六朝乱世中还仅仅只有弹古琴的民间艺人能把旧有音乐文化中的楚汉民族风格保存下来。到了唐代,民间的古琴家象赵耶利、董庭兰、陈康士那些人,他们不但吸收了許多外来的旋律如祝家声、沈家声,大胆创作;而且写下了不少的曲谱和琴学专著。若不是后来的一些梦想复古的士大夫嫌它们“浅俚之甚”“辞皆鄙俚”认为“不足以行远”以致都“不幸而不见了”,那是多么好的文化遗产!

在想复古的北宋和苟安的南宋时代,包括辽金区域,士大夫弹琴的人似乎很多,而很知名的民间的古琴作曲家反而少了。在整个宋代中,我们只能从士大夫和知识分子谈到古琴的文献里面知道一些民间古琴家如象孙道滋和僧义海。而那些知识分子和士大夫象范仲淹以酷好弹《履霜操》而知名,欧阳修时常谈古琴美学,苏东坡喜欢弹琴,也会作曲,并且干脆自认古琴“正是郑卫之音”,这说明他们肯定着古琴的民间性。只是他们自己作的曲,拿仅存的宋代两个小琴谱“古怨”和“黄鹂吟”来看,不但是比不上宋以前民间艺人的创作,而且也没有民间气味。可是到了宋朝复亡前后,就涌现出一些民族意识很丰厚的民间古琴家来,跨着宋元两代的郭楚望创作了奔腾动荡的

大曲《瀟湘水云》，毛敏仲創作了變聲激楚的大曲《樵歌》，汪大有在監獄里為文天祥作了《拘幽》以下十操，都傳到了至今。

三 民間的古琴與非民間的古琴

從明初出現一部體系比較完整的古琴專譜《神奇秘譜》起，有許多關於古琴的民間文獻和古琴曲譜被保存到現在，而且這些文獻和曲譜中有許多材料是宋代晚期民間古琴藝人整理保存下來的。這些文獻多數是十卷以上大部頭刻本專籍，明代的就有二十種以上，如包括清代到解放時為止共計有一百多種，而全部及部分材料屬於民間範疇的竟有九十多種，我們從這些材料裏面把古琴存在的情況分析出來。

古琴不止流傳在民間，歷代的統治階級也把它雜在官家的廟壇音樂（他們自稱“雅樂”）裏面當作祀神廟和祭天地之類的典禮音樂來演奏。在舊時所有“經”“史”“子”“集”之內有關古琴的材料多是屬於這種廟壇音樂範疇的，而大部分這種廟壇音樂又主要是用大批文字樂章向人民示威和麻醉人民的。廟壇音樂把古琴雜在許多其它樂器裏面，一字一聲，死板地彈着，這就是所謂“雅樂”的古琴。如果把這一類“雅樂”琴曲的譜子單獨的彈奏出來，那是沒有甚麼音樂價值的。歷代的太常寺和清代的和聲署只是養着些寄生蟲式的樂官，遇着典禮演奏，臨時湊一些所謂樂舞生，國子生，廩生之類欺人自欺地混在“雅樂”隊里彈琴鼓瑟，胡搞一頓。這種所謂“雅樂”，每代都有大套的杜撰，這裏面杜撰的古琴音樂，也就和“雅樂”在一起，跟着每一朝代的滅亡而死亡。

民間的古琴音樂却是經常活在民間的，不但不死亡，而且有相當的發展。上面談到宋明以來僅是記譜方面的印本專書就有近百種之

多，这就是它的发展的证据之一。只是在它的发展过程中，因为爱好者的口味不同，就必然会产生一些派系。从宋代末期起，属于民间范围的古琴音乐就存在着两个大的宗派——当时称为浙派（出现在浙江）和江派（出现在长江东段的南岸）。到了明代，这两派的界限更加分明。浙派主张只欣赏古琴的旋律，不许有歌唱的文词。他们的古琴曲谱大概都是用比较复杂的指法，要求古琴发出“微、妙、圆、通”的音，称为“希声”。江派却认为既有声音就应该同时有文词可演唱，他们的古琴曲谱取音比较单纯以便歌唱，称为“对音”。拿今天的话来讲，浙派是把古琴当作独奏的乐器，而江派似乎是把古琴用作声乐的伴奏乐器。

在封建社会里，有一个极常见的规律，就是民间的任何艺术一到了相当高的水平，就会被上层阶级或是帝王拿去享受，古琴自然也不例外。浙派的琴很早就被拿进皇宫里去作供奉，江派的琴也被许多王公和士大夫所欣赏。

明朝的王公们是很会享受的，他们本身似乎没有甚么古琴音乐艺术，或者有水平也并不高，但他们往往把民间古琴艺人无分宗派找去当作“清客”供养着，甚至还有个别王公另外奴役着一些所谓“琴生”，使这些“琴生”向民间“琴师”学习古琴以供他们欣赏。有时他们把民间艺人关于古琴的传说和曲谱搜集起来随时编印成琴书和琴谱。他们嫌江派的说唱“太俚俗”，多采取浙派琴曲。但是，无论江派和浙派的古琴民间艺人，他们都知道争取由自己另自刻谱传世。明清两代有许多属于浙派的民间艺人，把自己写的材料珍藏起来，往往在他们死后，会有同情他们的人拿钱出来，替他们刊行。可是有时也被别人窃取了他们的材料而改名刊行。

在明代，江派的民间艺人，也有不少自己刻谱传世的，他们之所

以要爭取刻譜传世,可能是因為他們除了彈琴的指譜之外,還想爭取刊行他們用來律唱的大批古琴文學的材料。江派的古琴文學,是一種具有獨特性的詩歌文字,而且是一種成熟的帶着民間性的文學,成熟到使王公們都要采集刊行,“大詞家”也要摹仿他們。這裡把明代印本琴譜中見得最多的江派琴家文學的典型介紹兩個片段如下:

湘妃怨的唱辭(古琴彈唱虞舜的二妻懷想着虞舜):

落花落葉落紛紛,終日思君不見君,腸斷斷腸腸欲斷,珠淚痕上更添痕。

一片白雲青山內,一片白雲青山外。青山內外有白雲,白雲飛去青山在。

我有一片心,無人共我說。願風吹散雲,訴與天邊月。

携琴上高樓,樓高月華滿。相思彈未終,淚滴冰弦斷。入道湘江深,未抵相思半。海深終有底,相思無邊岸。

君在湘江頭,妾在湘江尾。相思不相見,同飲湘江水。夢魂飛不到,所欠惟一死。

入我相思門,知我相思苦。長相思兮長相憶,短相思兮無盡極。早知如此絆人心,何不當初莫相識。

湘江湘水碧澄澄,未抵相思一半深。每向夢中相見後,令人不覺痛傷心。

伯牙吊子期的唱辭:

琴賦云:伯牙所作也。姓俞,名瑞,學琴于成連先生,得其妙旨,遂為天下絕倡。赴任常州守,舟次清江,當風清月白之夜,授琴曲罷,岸有知音者,蹙然自遠而近,其人曰:偶然風送清麗之音,特來一聽。伯牙愕然曰:誠知音者。遂寢禮之,携以登舟,得其名曰鍾子期也。再鼓數闕,知高山峨峨,流水洋洋之趣。任滿,再經旧處,而子期已死。故伯牙不勝嘆惋,乃各牲醴奠于墓前,于是曲以吊之。

第一段 勒馬情傷:

長記去年春,江上相逢君,則是相逢。今日到江上,情傷,不見知音空見墳。傷心復傷心,滴淚傷心,傷心復傷心,不忍回勒馬,情傷,江漢為我生愁云。滿斟綠酒奠荒草,情傷,泉下悠悠聞不聞。兀的不見子期,子期翁,听我說几句琴中語,弦切倦歌聲,惟有思君苦。惜乎世上知音少,黃金難鑄鍾子期,黃金難鑄鍾子期,的那破琴只為知音少。

四 辨別民間的古琴文獻——琴譜

上面已經把古琴的兩種派別提出來了,讓我們再把許多記古琴的專書,分別為“雅樂”古琴譜,器樂派古琴譜(即民間音樂的浙派古

琴譜), 声乐派古琴譜(即民間音乐的江派古琴譜)三类, 以类相从, 重点地提出一部分来, 列表如下, 以便再从文献的性質和目录规格分析, 更具体地說明哪些是属于民間的和哪些是非民間的。

一 雅乐古琴譜(統治階級的)

派 別	譜名或书名	卷 数	曲 数	撰 人	刊行或撰輯年代	最易查得 存书处所 或 所 本
雅乐派	古 怨	一	一	姜 夔作	南宋 約1200	各本白石道人歌曲
同上	黃 鶴 吟	一	一	陳元觀輯	南宋 或元初約1270	事林广記
同上	旋 宮 琴 譜	二		朱載堉撰	明万历間 1596	原影本乐律全书
同上	詩 經 乐 譜 內 琴 譜	三十	三〇五	永 溶等 奉 勅撰	清乾隆五三年 1788	丛书集成本

二 器乐派古琴譜(民間的)

浙派	碣石調幽兰	一	一	丘 明传	隋开皇十年590	丛书集成本
	神 奇 秘 譜	六	六二	朱 雄輯	明洪熙元年1485	上海胡公远 洪熙善本、 北京图书馆 嘉靖善本
同上	琴 譜 正 传	六	五七	黃 獻輯	明嘉靖二五年1556	同上
同上	太 音 补 遺	四	七二	蕭 鷺輯	明嘉靖二六年1557	同上
同上	文会堂琴譜	六	八二	胡文煥輯	明万历二四年1597	格致丛书本
同上	藏 舂 塢 琴 譜	六	五二	严 徵刊	明万历二八年1601	北京图书馆 善本
虞山派即 后明浙派	松弦館琴譜	二	二二	同 上	明万历四二年1618	四庫本, 但 內約有六曲 伪
同上	徽 言 秘 旨	不分卷	六〇訂 本七十三	尹尔韜撰	清順治四年1647	北京图书馆
虞山派	大 还 閣 琴 譜	六	三二	徐 鉉撰	清康熙十二年刊1673	同上
同上	澄 鑑 堂 琴 譜	五	三七	徐常遇輯	清康熙十四年1675	同上
同上	松 风 閣 琴 譜	一	一一	陈 繼輯	清康熙十六年1677	四庫本

同上	藝懷堂琴譜	四	三二	云志高輯	清康熙二一年1686	各大市圖書館
同上	德音堂琴譜	八	三六	汪天榮輯	清康熙三〇年1691	書肆常見
同上	琴譜析微	四	三〇	魯 肅輯	清康熙三一年1692	北京某藏家
同上	誠一堂琴譜	六	三六	程允基輯	清康熙四四年1705	書肆常見
同上	五知齋琴譜	八	三三	徐 祺輯	清康熙六一年1722	同上
同上	春草堂琴譜	六	二八	曹尚綱等	清乾隆九年1744	同上
同上	自遠堂琴譜	一二	无文六 〇有文 三〇	吳 虹	清嘉庆七年1802	同上
同上	琴譜諧聲	六	二六	周显祖等	清嘉庆二五年1820	各地較大圖書館
同上	二香琴譜	十	三〇	蔣文勛	清道光十三年1833	同上
同上	蕉庵琴譜	四	一二二	秦維翰	清同治七年1868	同上
同上	天聞閣琴譜	十	一四〇 集各家 譜	唐 銘 彝	清光緒二年1876	同上
同上	枯木禪琴譜	二	一六	釋 空 坐	清光緒一九年1893	同上

三 声乐派古琴譜(民間的)

江派	謝氏太古遺音	四	四〇	謝雪峰	明正德六年1511	北京傅惜華
同上	黃氏太古遺音	四	四二	黃士達	明正德十年1515	北京汪孟舒
同上	重修正文對音 提要真傳琴譜 大全(西峰重 修琴譜)	十	九一	楊表正	明萬曆一三年1585	北京圖書館
同上	楊氏太古遺音	不分卷	二九	楊 掄	明萬曆三七年前1609前	同上
同上	伯牙心法	不分卷	二八	同 上	明萬曆三七年前1609前	同上
同上	理性元雅			張廷玉	明萬曆四六年1618	同上
同上	琴學心聲譜			庄臻鳳	清康熙三年1664	北京某藏家

早在宋代復古思想的影響之下,有些目錄學家就有意識地把關於古琴的專書和樂譜排出了“六藝”的範圍,把它們比做“教坊的琵琶羯鼓之流”。很明顯,這是他們依照他們的觀點,看出了古琴音樂有顯著的民間性,因而要否定它。到了清代封建統治較穩固的時候,帝王和大臣們對於怎樣能使文化更好地為統治階級服務是再精明不

过的。他們对于有民間性的古琴专书和乐譜的处理,也就更精細而更进步了。

在《四庫全書》里面,却不象宋代陈振孫那样把一切的音乐书都排出“六艺”的范围,而是把某些乐譜仍然归到所謂“雅正”的“經”部“乐”类里去(熊朋来的瑟譜,包括《旋宮琴譜》的朱載堉的《乐律全書》詩經乐譜)。他們正面反对“艳歌侧調,并隶云韶……細至箏琶附于經末”;他們更明确地指古琴文献属于“謳歌末技,弦管繁声”,而把它們“退列于杂艺类中”;即使在“杂艺类中”他們也只在无数刊本琴譜中,迫于群众影响,采取了一个后起的浙派(即虞山派)松弦館琴譜,和一个接近統治階級的《松风閣琴譜》;对于用“对音”的江派琴譜,他們却只采用了一部另由王公大人剽窃改装过的《琴譜合璧》,而把創作人的原书貶入“存目”,还要罵他“浅拙”和“妄誕”。

接触过中国古乐史的人們大概都知道“雅乐”是以乐章为“經”声器为“緯”的,就是說,封建統治者要使乐章的文字有十分鮮明內容,企图作为一种巩固他們的統治的文化政策的有效工具。清乾隆帝編制乐譜时(包括古琴譜)是跟着康熙大力“整理”音乐文化主张絕對“一字一音”的,不仅不許有民間的“一字曼引数声”甚至不許有朱載堉的“正、应、和、同”。这和初期江派要求“正文对音”在形式上是相同的,江派从明万历年間起曾一度盛行,拥有不少的欣賞者。直到清初,庄臻凤的《心声譜》,还承着余緒。但是当人們对帝王“雅乐”的这种过分死板的形式感到厌恶而要遺弃它的时候,江派的古琴,自然也受到拖累,这可能是因为江派古琴在清代民間沒有发展,也可能是由于从庄臻凤以后就无江派专譜出現(但是江派的琴至今并未死掉,只是在授徒时唱弹作为发蒙之用)。

在这种音乐文化政策的控制之下,浙派的后身虞山派虽然也受

到一定的影响，以致在形式上对于取音用調起了些变动，可是，因为它只是器乐而无文詞，其内容未被破坏。伴随着清朝音乐运动，虽然曹尚綱等在《春草堂琴譜》內提出均、調复古和反对琴音用二变(半音)的主张，吳江也在《自远堂琴譜》內全面介紹“律呂正义”“取分就律”和王坦琴旨而否定側調等掣正奔放的傾向，但是，检查一下以后刊出的琴书，象《蕉庵琴譜》、《二香琴譜》、《古齋琴譜》、《天聞閣琴譜》，都似乎不睬他們的議論，反而比他們更有群众，就是他們本身也并未能脱离虞山派的体系而独立。复古思想的毒害，在琴坛上并未很严重地传开。

五 虞山派与民間性的古琴文献材料

从明代万历中叶起三百年来，七十多种古琴专譜之中，凡是提到本身的师承或渊源的琴家，没有一个不是自称为虞山派或琴川派的，直到现在的好几百琴人中还是如此。这是因为刊行《松弦館琴譜》的严澂是江苏常熟人，常熟有一条河叫琴川，有一座山叫虞山，因此，琴人要表示他是采取严澂风格的，就自称为虞山派或琴川派，或熟派（“熟”即常熟）。

但是严澂是明嘉靖間大学士严訥的儿子，并不是一个琴工（民間艺人）。那末，我們就不免要問：是不是虞山派代表的是士大夫的琴派，而不是代表民間性的琴派呢？

根据材料，我們的答复是：虞山派（或琴川派、熟派）也是从民間来的，它就是浙派的后身。

严澂在他的《藏春塢琴譜》序和《琴川汇譜》序里面說得很明白，他說：“近世一二俗工，取古文辞用一字当一声，而謂能声；又取古曲随一声当一字属成俚語，而謂能文。噫！古乐然乎哉？”他是自认为

浙派，正面和江派搞对立，这和他的先进浙派萧鸾、胡文焕的意识完全相同。在《琴川汇谱》序里面，他又说：“余邑名琴川，能琴者不少，胥刻意于声，而不敢牵合于文——即工拙不齐，要与俗工卑瑣靡靡者悬殊。余游京师遇太韶沈君，称一时琴师之冠，气调与琴川诸士合，而博雅过之，余因以沈君之长辅琴川之遗……”而沈太韶（名晋，山阴人）正是当时有名浙派琴工。严澂虽然在无意中另得虞山派之名，而实在就是沈晋所传的浙派，因此我们可以说虞山派就是浙派的后身。

不仅严澂在京师时的琴师是一个浙派民间琴工，就是他在琴川所学的琴也是来自民间的（他在琴川时的琴师是一个姓徐的染匠）。（王应彪在他的《柳南随笔》里说那个姓徐的染匠是向子游的灵魂学来的，那是当时士大夫富有神秘色彩的說法。）

这一具体材料说明了严澂的虞山琴派虽然是由士大夫所揭橥出来，并得到大批士大夫阶层经常的赞美，而它的来源却是地道的民间产物。这还只是一个例子而已，如果就古琴的文献全部拿来分析，我们可以归纳出如下的几种情况：

一、只有民间艺人才能创作出可传的古琴音乐；也只有专业民间艺人才会有系统地传授古琴音乐。

二、大群的知识分子或士大夫不但欣赏古琴，还喜欢向民间艺人学习，他们或者搜集整理专业民间艺人可传的古琴材料用自己的名义刻谱传世，如严澂、云志高；或者集资刊传民间艺人自己所整理的材料，如蔡毓荣、周鲁封、孙淦；或者当专业琴家自己刻谱的时候，他们就列名参加作序，写跋；或者改装专业琴家的材料来捧场，如和素的《琴谱合璧》；甚至还有把先进琴家已有的版本剗去行款，加上或改用自己名字的，如沈国裕和马兆辰。大多数有关古琴的谱录和文献，都是专业民间艺人的材料。但有許多是经过知识分子或士大夫的

編集的。总之，古琴音乐是民間的創作，而士大夫則多是“述而不作”的。

六 古琴曲的标题和它的内容表现

在有关古琴的所有先秦先汉的神话和故事当中，有一个值得注意的地方，即是都没有提到他们所演奏的琴曲的标题，这说明了先汉的人对于古琴曲只是强调它们音乐形象和音乐语言的内容表现，而不一定有正确的标题，甚至是沒有标题的。当他们需要分别这个琴曲和那个琴曲时，对于有歌词的琴曲他们就拿歌词的头两个字作为标题代替曲名，这不只古琴是这样，全部先秦的民歌集——《诗经》——里面也都是这样的。对于那些沒有歌词的琴曲，或者用主调音如《宫引》、《蕤宾意》、《流徵》之类，或者就所想表现的内容或故事的大意抽出一两个字或指故事中的主角如“阳春”、“白雪”、“将归操”、“走马引”、“文王操”、“楚明光”之类的字眼或故事中主角的动作与名字来做标题。

这种模糊而不完整的标题是根本不能说明琴曲的内容表现的，但是先汉时期师传口授的古琴曲的曲名事实上只是这样地存在着和传下来，而且也或多或少地给后世留下习惯。这样，到了一定的时期，势必会有一些热心的音乐家来把还有人传授着的琴曲的内容一一加以说明，因为他耽心日久之后古琴家演奏的琴曲会只剩下一些音调和旋律的形式，而说不出内容，或者它们的内容会被歪曲了。

就在汉末，一部记录琴曲标题并同时解说标题（说明琴曲内容表现）的专著——蔡邕《琴操》——果然出现了。这一部书的全部材料就是把他所知道当时还流传的四十七个琴曲，就原有的标题，逐一说明它们所表现的内容。

蔡邕《琴操》出现以后，接着在唐代吳竞又写下了一部包括说明汉以后的古琴曲的标题的材料，名叫《乐府古题》要解，简称《乐府解题》。这一部书虽然只剩下一些残篇，但是宋代郭茂倩撰辑的《乐府诗集》已把很多吳竞《乐府解题》中关于古琴方面的材料引进去了。

这三部书——蔡邕《琴操》，吳竞《乐府解题》，郭茂倩《乐府诗集》——对于后来一般古琴谱里每一琴曲必有标题而且又有解题一事起了重要的影响，使古琴形成一种要求有明确的标题和要求有明确的内容表现的优良传统。甚至当任何一个老年古琴家在他演奏一个别人不曾听过的琴曲时，一定会先把这一曲的标题叫甚么，所要表现的意思（内容）是些甚么，向你叨叨地述说一番。

七 古琴曲表现一些甚么样的内容

古琴曲都有标题和解题既然是一千八百年来 的传统，并有一千八百年来延续不断的文献和著录，我们要想知道一个古琴曲的正确内容，无论它是歌词已亡的或是一个器乐曲，无论它有无谱本存在或有谱而还无人能弹，只要把材料好好地集中起来，都是可以查得出来的。

根据目前还不完整的材料初步地看一看，古琴曲的内容绝大多数是严肃而端正的。蔡邕《琴操》所记录的四十七调先汉琴曲的内容大体上是下列四类：对统治阶级的怨愤，对远古开明统治者的怀想，对社会矛盾的反映和一些社会问题的感伤；甚至在诗经里面本来说明是表现统治阶层的团结的“鹿鸣和”表现统治者的善政的“騶虞”，一到了古琴曲里面就反过来了——蔡邕肯定地说明它们的内容是表现对统治者的悲愤的。蔡邕的时代背景正当着汉末的农民大革命（黄巾起义），他所收集的当时琴曲，其表现的内容充分带着革命高潮