

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

古琴曲彙編

第一集

楊蔭瀏 侯作吾整理



音樂出版社

一九五六年·北京

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

古 琴 曲 彙 編

(第 一 集)

楊蔭瀏 侯作吾 整理

[正譜及減字譜版]

音 樂 出 版 社

一九五六年·北京

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

古 琴 曲 彙 編

〔第一集 正譜及減字譜版〕

編 輯 者 中央音樂學院民族音樂研究所

整 理 者 楊蔭瀏 侯作吾

*

書號：237 開本：787×1092 純 1/16

頁數：50 印張：6 1/4 樂譜：92 面

一九五六年一月第一版北京第一次印刷

印數：1—1,050 冊

定價一元

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單邊沿路三三號

新華書店總經售

*

說 明

1. 古琴和琴曲	5
2. 琴曲之整理与發掘	6
3. 应否統一琴曲的版本	7
4. 介紹原始材料的意義	8
5. 關於本集琴曲的初步說明	9

樂 曲

1. 關山月	16
2. 良宵引	18
3. 平沙落雁	20
4. 靜觀吟	25
5. 漁樵問答	27
6. 鷗鷺忘机	32
7. 長門怨	35
8. 水仙操(一名屈子天問, 一名秋塞吟)	38
9. 普庵咒	44
10. 高山流水	52
11. 漁歌	63
12. 秋江夜泊	74
13. 憶故人(亦名山中憶故人, 亦名空山憶故人)	77
14. 風雷引(一)	82
15. 秋風詞	88
16. 風雷引(二)	90
17. 陽關三疊	95

說 明

一 古 琴 和 琴 曲

古琴是我國傳統最久遠的一個彈弦樂器，在近三千年以前，它已相當流行，歷代相傳，至今還有不少人能夠演奏。在古琴的作品中，有着歷來持續而廣泛地吸收的民間音樂，也有着歷代民間藝人和知識分子個人或集体的創作；從內容言，它們包括多方面的描寫，從形式言，它們包括大大小小的多樣曲體，有器樂的獨奏與合奏，也有聲樂的伴奏。一般說來，現在所還能听到的很多曲調，都具備着一定的個性。這說明它們中間，有着祖先們經由相當深刻的體會，精心創造的各色各樣的藝術形象在內，值得我們學習。

當然，在一方面，曾長期在封建社會中發展、成長，以至逐漸衰落古琴藝術，正與其他封建社會中產生的文化藝術一樣，它本身免不了雜有許多封建性的糟粕。可能有些曲調，是本身成問題的；有些曲調，它們本身原來很好，但它们的標題，則是有人為了投合封建統治者的要求，而給改變了的；有些曲調，它們本身和標題都不錯，但是因為解釋者受有封建復古思想的影響，因而對它們的來源和意義作了歪曲。這些，必須運用馬克思、列寧主義的武器，在掌握了一定的材料，達到一定的理解程度之時，一一予以揭露、剔除或改正。

但是，在另一方面，應當肯定，自始為勞動人民所創造，在公元前第一世紀前後曾大量吸收過“楚、漢”時候的民歌（據舊唐書音樂志及唐書禮樂志），直至公元第五世紀時還在江南，為當時的南北民歌，所謂清商三調，進行伴奏的（據古今技錄）古琴藝術，它本身就是從人民自己的創作基礎上發展起來的。它裏面，即使也包含着出於士大夫階級的文人的作品，但有好些也是反映着對被壓迫婦女的同情，對善良品質的嚮往，對統治階級好戰行為的譴責，對外族侵略的反抗等等有着現實主義傾向的作品，是不容忽視或抹殺的。它裏面，表現了多樣的生活情緒，如痛苦與喜樂，離別與歡聚，愉快與憤慨，希望和幻想等等。它裏面，又累積了歷代豐富的技術經驗，包含着適於刻劃現實生活的種種手法，適於描寫比較複雜的內容的種種曲體，以

及其他在表達上及配器上的種種處理方法。與其他過去的文化藝術一樣，它是我們的特別豐富的藝術寶藏之一。我們應當積極的予以發掘和介紹，讓過去已逐漸成為文人們專有的這一古琴藝術，對於今日社會文化的發展，能夠起它應有的作用。

二 琴曲之整理與發掘

關於琴曲的樂譜，存到現在的，還有一百多部，每部中間，曲數多少不等。其中最早的曲調，在一千四百年以前，即已流傳，最晚的曲調，直至清末以後，方才以新創作的面貌出現。雖到了今日，這些曲調，並不是每曲都能彈出；但有人能彈的，究竟也不在少數。關於有人能彈的琴曲，根據實際的彈奏記寫，比較可靠；但因目前有些琴家，已在高年，這一工作，便已多少含有“搶救”的性質，所以，對於高年琴家所彈的曲調，目前更應首先予以收集整理。關於無人能彈的曲調，只能待琴家們用“打譜”^①的工夫進行發掘之後，才能使之重新出現。整理與發掘是同樣重要的兩個方面。本書的曲調，是屬於前者，現在全國有些琴家所正在進行的對廣陵散和碣石調幽蘭等古曲的“打譜”工夫，是屬於後者。

古琴曲調之所以必須根據實際彈奏聽寫或通過“打譜”工夫發掘，而不能像有些別的樂曲那樣，通過簡單的繙譯方法介紹，是由於原來古琴的記譜法，存在着一定的缺點，它一般只表示了弦的次序，弦上的位置及左、右兩手的指法，而並沒有指出精確的音高和節奏。因此，可以說，“打譜”在一定限度以內，實際是一種再創造；它不是單純的照譜演奏，而是須由“打譜”者運用了自己對於內容的體會，對於樂曲形式的理解，對於演奏技術的相當高度的掌握，才能得到較好的效果。因為是再創造，所以不一定能保證其為完全符合於古代作者的意想，而對同一曲調，幾位不同琴家“打譜”所得的結果，也不一定完全互相一致。這是當然的。決定“打譜”效果好壞的，是對樂曲內容的體會，對樂曲形式的理解 and 對演奏技術的正確運用三方面；這裏面牽涉到創作方法、欣賞能力、歷史知識、古代樂律知識、現代音樂科學知識，也牽涉到對有些古代指法符號的考訂工夫；當然，其中起着決定作用的，是對現實主義創造方法的正確的理

① 沒有人傳授的琴曲，由琴家根據琴譜，仔細體會，運用技術，逐漸練習到能夠熟練地表達曲情，這叫做“打譜”。

解与運用。三方面理想的結合，雖然不容易常在一個人的身上办到，但各個“打譜”的專家，若能充分利用集体合作的力量，則各人在一定程度上，仍可以獲得較丰富的補充。从古代樂譜的書本基礎之上，經由這樣再創造的工夫而獲得的現代版本，仍有着它应有的價值，这是应当予以肯定的。目前無人能彈的曲調，在通过了“打譜”工夫，已經發掘出來之後，我們一樣也要依着實際彈奏的情形，把它們整理出來。

但整理和發掘，它們本身並不是最後的目的。我們所以進行整理和發掘，是爲了：

1. 使學習古琴彈奏技術的人們有所根據，使研究琴曲內容的人們可以參考比較，从而有助於演奏技術的鞏固和推廣和對於古琴曲調的理解和運用；

2. 使優秀的古琴曲調，能通過原來的古琴演奏，向羣衆介紹，从而使羣衆在聽到琴曲之時，能体会到古來藉了古琴藝術所反映出來的一部分歷史現實，並能因此了解中國人民在創作中間的現實主義的優良傳統；

3. 使作曲家們能掌握到一部分古琴曲調，作爲他們加工、改編的原料，或从它們表現手法的基礎上，產生出更丰富的，更適於廣泛運用的新的曲調來。

三 應否統一琴曲的版本

琴曲的實際彈奏，隨着時代的變遷，生活環境的不同，長期以來有了許多變化和發展，甚至同一曲調，也常存在着不同流派的不同版本。換句話說，對於同一曲調，實際已包含着不同流派的不同創造。除了有些微細小節上的殊異，可以不計者以外，很多同曲的不同版本，它們彼此之間，是的確具有顯著的差別的。例如浙派的流水，那樣平靜的意境，比之川派的流水，那樣奔騰澎湃的氣魄，根本很少相通之處；又如在全國各地流行的很多的平沙落雁的版本之中，具有不同風格的，不可能以一二計數。在這樣的情況之下，我們將如何對待？可以不可以用修改的辦法勉強求得統一，爲每一曲調硬性規定出一個唯一的標準版本呢？我們覺得，這樣做是不對的；這樣做，根本是否定了不同時代、不同地域、不同生活環境中帶有現實性的創造，而所得到的，只是一種表面的形式上的統一。由於前人記譜法中有着缺點，對最初原始的創作說來，曲調在流傳中間，已不能保持一定程度的精確性，這是事實；在曲調不能保持原有的精確

性之時，各時、各地、各派，依着它理解的不同，又加進了它自己的新的創造，這也是事實。在這樣的事實面前，這些曲調的不同版本，是不容許我們作粗暴的統一處理的。因為一個樂曲之所以可能有價值，是在於它可能含有一定的特殊的藝術形象；這藝術形象，是經由作者創造而成，經由奏者表達而見的。在古琴曲的特殊情形之中，奏者既長期成為帶有決定性的再創造者，則各派奏者的特殊表達，就成為創作內容中一個重要的構成部分，而不容易在要求保留而不減削它原來藝術形象的深度的同時，因了表面上統一的要求，而加進多少屬於編輯性質的自由處理。因此，可以說，為了保留曲調的原來價值，我們所應重視的，是深刻的獨特的藝術形象，而不是平凡的一般化的統一形式。

有人主張，對同一曲調的不同版本，可以用“集錦”的辦法，比較多個版本，從每一版本中揀出一些“最好”的樂句或片段，把它們拼湊起來，作為一個統一的“最好”的版本。有人對有些樂曲，例如對有些差異還不是那麼大的琵琶曲，曾化過不少的工夫這樣的做過：結果，這種“集錦”的版本，卻並不能得到人們的重視。因為各派在它的曲調中所作的藝術處理，一般說來，是各自具有它自己的完整性和統一性的。“集錦”所得的結果，在破壞了每一版本的統一性和完整性之後，決然不能建立出來一個比之其中任一版本更好的版本。正像古代玩意式的“集詩”，是破壞了每一首詩，其結果，集成的詩，非但並不能代表所集的各家詩句的價值的總和，甚至不能真有多少文學價值，因之不能被列為文學作品一樣。

對待這一同曲異調的問題之時，毛主席“百花齊放，推陳出新”的至理名言，對於我們，是有著指導作用的。

四 介紹原始材料的意義

儘管每位琴家所彈的各個曲調中的各個版本，它所代表的，是漫長的時期、廣大的地域以及多樣的生活環境中的僅僅一種表達的實際，它還不失為目前唯一可以掌握得到的最具體的原始材料。作為原始材料看待，我們目前還只能首先是忠實的介紹：像對待古器一樣，我們不宜先為之加上一番琢磨的工夫，也像我們對待古畫一樣，我們不宜先為之加上一番修改和潤飾。我們第一步所要求能掌握到的，還只能是對某些曲調個別的實際表達方法的相當忠實的

記錄：這是我們的原始材料。但這樣，並不等於說，這種原始材料已是最好的作品或最好的表達，沒有可以批評的地方，沒有可以刪削或加工的部分。整理、研究、加工等工作，都是十分重要的。無論比較版本，使某些曲調更真實而歷史地保留它們最初形式的工作也能，無論掌握某些曲調的主要精神，用現代的手法加進新的處理，使之更適於廣大羣衆的欣賞也能，批評、研究、加工等工作，都是十分重要的。但這些必須在精確地掌握了並且深刻地理解了原始材料的基礎之上，才能更切實地進行。在需要多方面進行批評、研究、加工之時，更將見得這種原始材料之爲重要。多少的批評，將因有它作爲具體分析的依據而更爲正確；從各種角度出發的比較與研究，將因有它作爲具體參考的對象，而更爲實在；多樣形式的刪改和加工，將因有它這原始完整的母體的客觀存在，可不斷孳生，不致因失去了前後繼承和演變的脈絡，而使後來的証驗與批評，成爲無可依憑。加工的形式，可以多至無限，原始的材料，則只是有數的一些；而這一些原始材料，却正將是那無限的加工形式之所從產生。從具有歷史性的古典曲調而言，原始材料的重要性就在這裏。

關於古琴曲調的收集和整理工作，目前還只在極初步的開始階段；我們已听寫的曲調，爲數還很少。本集爲第一集，只介紹了夏一峯先生所彈的曲調中的十六曲及侯作吾先生所彈的曲調中的一曲；這些，當然還只是他們所能彈的曲調中的一部份。關於其他專家所彈的其他曲調或同調的異體，以後將陸續整理介紹。

五 關於本集琴曲的初步說明

關於每一古琴曲調的正確的說明，應在史料的掌握與研究，達到相當程度，對各曲創作的年代，了解相當精確，對當時的經濟基礎、歷史背景，認識相當清楚的時候。就目前而論，我們爲時間和能力所限，對這些方面，根本還沒有能顧到，當然更說不上深入，因此還遠不能達到應有的標準。但我們覺得，即使在此種情況之下，我們仍有必要，對於每一曲調，儘可能就目前已知道的，寫一些說明；即使屬於資料的羅列，可能存在着很多的缺點；但初步寫了，作爲喚起讀者批評，從而獲得修改和提高了的根據，總比乾脆不寫好些。對本集所列古琴十七曲，逐一作初步說明如下：

1. 關山月——从漢武帝(前140—前87)那時候起，有一種樂曲，叫做鼓角橫吹曲，是當時守邊兵士，在馬上所唱奏的一種軍樂。鼓角橫吹曲原有十五曲，唐詩人李白(699—762)曾爲之填詞，其中有一首叫做關山月。

記錄近代古琴家山東諸城王燕卿(1867—1921)所傳琴曲的梅庵琴譜(1931)中有關山月一曲，原來並無歌詞。十幾年前，夏一峯先生和南京的古琴家們曾試將李白的關山月詞与之相合；最初所配，因樂調與歌詞，句逗參差不合，唱起來很難表達歌詞的內容。近年來我們對樂調與歌詞，重新加以分析比較，發現歌詞十二句，樂句也是十二句，歌詞是五言，樂句也顯然只適合於五言，兩者在節拍上，是完全可以相合的；我們就給它重新編配，並將重編的版本與夏一峯先生相商，得到了他熱烈的贊同。可以注意的，是在這樣編配之後，歌詞在節奏、聲韻及感情等方面，均與樂調非常貼合。對“五言”、“十二句”這兩個條件，在近代的歌曲中，是很難找到实例的。因此，關山月這樣的歌詞，在近代民間歌曲中，是不容易找得一個適合的曲調的。現在這兩個同名稱的曲調與歌詞，配在一起的時候，竟會如此的貼合。這使我們不得不感覺驚奇，而作初步推測，以爲這一含有北方邊區民歌氣息的琴曲旋律，很可能，曾與李白或別人所填的關山月詞結合在一起過的了。倘這樣的推測是對的話，則在此曲之中，可能還保存着唐代所傳鼓角橫吹曲的面貌。

2. 良宵引——這曲初見於明嚴澂所編的松弦館琴譜(1614)。從曲名看，似乎是描寫一個美好的夜晚。

3. 平沙落雁——相傳十五世紀明朱權所作。但在朱權所編的神奇秘譜(1425)中，却未有此曲。若本曲確是朱權所作，則其創作時間，至早應在1425以後。本曲最早見於尹芝仙所編的徽言秘旨(1647)；尹芝仙是在明萬曆末年(1618)左右，在紹興向王本吾學會的(據張岱陶庵夢憶)。這曲描寫了平沙無際，羣雁飛鳴的情景。三百年來，幾乎每一位古琴家都愛演奏它，好多少種琴譜都曾刊傳這一曲；它目前存在着好些不同的版本。

4. 靜觀吟——本曲最早見於明蔣克謙所編琴書大全(1590)，稱爲靜觀音。相傳爲唐李勉(717—788)所作。李勉是善於彈琴，而且自己有所創製的(見唐書卷一百三十一)。本曲的曲意，是說，冷靜地觀察事物，自然能得到事物的真相。李勉生活在魚朝恩、盧杞等奸臣當权的時代；本曲若真是他所作，則可以說，它是表現了他嚴正的處世態度。

5. 漁樵問答——本曲最早見於明郝小川、王定安所編的藏春塢琴譜(1602)。但從這一琴譜在這曲前的小序中，可以見得，它所根據的，又是其前宋端平，淳祐時(1234—1252)人楊樸所編的紫霞洞譜的材料。因此，可以斷言，本曲是十三世紀以前已有的作品。

本曲在描寫漁人与樵夫的生活中,表现了作者對於这种生活的企慕;曲情是愉快的。

6. 鵲鷺忘机——明朱权在他所編的神奇秘譜(1425)裏曾說,这一曲調是宋代(960—1279)刘子方所作。據說,它是表現列子裏面所記的漁翁忘机的故事。故事叙述一位善良的漁翁,每天在海上捕魚,都有許多海鳥飛來同他親近;後來他的妻子要求他捉幾隻帶回家裏玩;从此海鳥就再也不飛來了。意思說,如果想暗算別人,便得不到人家親近。

7. 長門怨——長門怨本是漢(前206—220),魏(220—265)時期屬於民歌範疇的,可以用管弦樂器伴奏了歌唱的相和歌中的一曲,又名阿嬌怨(見郭茂倩樂府詩集)。它是表現陳阿嬌(陳皇后)被他的表兄刘徹(漢武帝)遺棄在長門宮裏時的哀怨情緒的。

古琴曲裏面的長門怨,直到在王心源的門徒王燕卿(1861—1921)所傳的梅庵琴譜(1931)裏才初次出現。我們知道这一琴曲是山东諸城王心源所傳的,因為王心源的另一門徒王露也曾在民國初年將這曲傳授給當時北京大學的國樂研究社。

8. 秋塞吟——本曲最早見於五知齋琴譜(1722),當時編者說是“時腔,非古調也。”曲意是描寫公元前第一世紀漢元帝(前48—前33)時宮人王昭君遺嫁匈奴,臨行時發抒的悲傷怨憤的心情。

本曲名称不一:五知齋琴譜題爲“秋塞吟”,而加註云,“又名搔首問天”;後來治心齋琴學練要(約1754)稱之爲“搔首問天”;春草堂琴譜(1744)稱之爲“屈子天問”,而加註云,“又名水仙操”;自遠堂琴譜(1802)就稱之爲“水仙操”。由名称上的變異,產生了對於曲意解釋及曲情理解上之分歧。稱之爲“搔首問天”或“屈子天問”,就連想到了戰國時楚愛國詩人屈原因痛心國事而發抒的悲憤心情;稱之爲“水仙操”,就又連想到了俞伯牙的老師成連把俞伯牙引到海邊,讓他對着海中風浪去体会那种開朗和奔放的情調。但這曲的情調,實際是幽怨而又委婉的,配合王昭君的身世,最爲合式;配合屈原的人格,固很牽強;配合俞伯牙和成連先生海邊的故事,則距離更遠了。

9. 普庵咒——本曲亦名釋談章,最早見於明楊倫所編伯牙心法(1609)。相傳是記寫了普庵禪師的咒語。普庵,疑即普安(130—609),爲南北朝梁時有名的僧人。本曲原來是伴奏歌唱的,其歌詞全是漢文譯成的梵語字母,並無文義;如“吒吒吒但那,波波波梵摩”等歌句,像是用來幫助練習梵文音韻或發音法的一种歌曲,並無絲毫神秘意義在內。佛教徒爲了學習梵文,在第一世紀時,就已創造了音韻字母,影响了其後我國音韻科學之創始和成長;这种歌曲,可以說,最初是他們學習音韻時所用的一种工具。但到了後來,這曲似乎漸漸脫離歌唱,轉化而成一個器樂的曲調。琴家將此曲用於古琴獨奏,琵琶家將此曲作爲大套琵琶曲之一,清初佛教

徒也已將此曲用於絲竹合奏(見大藏瑜伽施食儀,約1750)。

10. 高山流水——相傳春秋時代(前770—前403),鍾子期听俞伯牙彈奏古琴,領會到他所表達的是高山和流水;所以,很早就有高山流水這一琴曲的名稱。這曲的樂譜,最早見於朱權所編的神奇秘譜(1425),已分成高山和流水兩曲;據朱權的解釋,這兩曲原為一曲,是唐代被分為二曲的。這一曲調,古來有各種彈法,這裏所根據的,是清代馮彤雲傳授給成都張孔山的彈法,見於天聞閣琴譜(1876)。成都附近灌縣,是岷江上游水流湍急的所在,古代春秋戰國時期造成的有名的偉大的水利建築都江堰就在這裏。演奏家們曾在水勢奔騰的地理環境中長期生活,所以,由他們加工而成的這一彈法,有着波濤澎湃、驚心動魄的形象。

11. 漁歌——本曲最早見於明汪芝所編的西麓堂琴統(約1549)。宋、元間愛國文人毛敏仲作(約1280)。據汪芝說,在南宋滅亡,蒙元奇渥溫氏進行統治的時候,毛敏仲對異族統治者取不合作的態度,他自己向漁夫生活中間躲避,並且創作了這一曲調,以招集他的同志。

12. 秋江夜泊——本曲最早見於明嚴徵所編松弦館琴譜(1614)。曲意如標題。

13. 憶故人——本曲亦名山中思故人,亦名山中憶故人,初見於今虞琴刊(1937),註云,“理琴軒舊藏本”。曲意如標題。

明神奇秘譜(1425)及其後各譜所載山中思友人,係另一曲調,與本曲全無關係。相傳為漢蔡邕(132—192)作,但還缺少可靠的根據。

14. 風雷引(一)——本曲最早見於明汪芝所編西麓堂琴統(約1549)。本曲連繫了公元前1113年左右,風雷大作,使周成王警惕改過的故事(事見周書金縢篇),標題為“風雷引”;內容似乎是描寫決志改正錯誤者的心情;曲情是比較幽靜、嚴肅而深沉的。

15. 秋風詞——本曲初見於梅庵琴譜(1931);與謝琳所編太古遺音(約1511)中之古秋風及汪芝所編西麓堂琴統(約1549)中之秋風辭完全不同。

16. 風雷引(二)——本曲初見於梅庵琴譜(1931);與西麓堂琴統(約1549)中同名之曲及本書中之風雷引(一)完全不同。曲意及更早來源均待考。

17. 陽關三疊——唐代詩人王維(699—759)的送元二之安西詩,即“渭城朝雨浥輕塵”等四句,在當時便為人們傳誦,並成為唐代伊州大曲中的歌詞。^①古琴曲陽關三疊所用的主要歌詞,就是王維的詩句,它可能与唐代的伊州大曲有着關係。

這裏所採用的,是張鶴所編琴學入門(1867)的譜本。但在此之前,明朝人的譜中,已有此

①唐末陳陶詩:“歌是伊州第三遍,唱着右丞征戍詞”。

曲；它琴譜的傳世年代，至遲在十七世紀之前，不過歷來歌詞曾經有過不同的增添或刪改。

* * *

上列琴曲，是依所用定弦法的簡單與煩難而排列其先後的次序的，自第1曲至第11曲，定弦均以三弦爲宮（do），即最常用的“正調”；自第12曲至第15曲，均借用三弦爲宮的定弦法而實際却是以一弦爲宮，這叫做“側弄”；第16曲的定弦，是以一弦爲宮；第17曲的定弦，是以五弦爲宮。在定弦法相同的琴曲間，器樂曲調排列在前面，有歌詞的聲樂曲調排列在後面；在定弦法相同的器樂曲調間，較易學習的排列在前面，較難學習的排列在後面。

古琴彈奏者夏一峯先生（名福雲，生1883），江蘇淮安人，長住南京；生平除教人彈琴以外，在一個“善堂”中任管理員。解放前生活很苦，妻幫人家做活，他自己主要是靠從“善堂”每月領到的兩斗米過活。解放後得到政府照顧，才真能安心研究古琴技術。他學習古琴，跟過好幾位老師，其中主要的一位，名楊子鏞，是畫家；楊子鏞的老師，名喬子衡，是開裱畫店的；二人也都是淮安人。自1898年夏先生教他第一位學生的時候起，以他所能記得姓名的學生人數計算，大約在四十人以上。

侯作吾，四川人。他的高山流水，是他自己學習的。

* * *

對古琴曲調不規則的節奏，我們的記譜，在曲首不標節拍符號，曲中依樂句中節奏的長短或強弱，區分小節。

* * *

在整理、編輯方面，在對於曲調的說明及對於問題的看法方面，一定有不少的缺點和錯誤，竭誠歡迎同志提供批評意見，幫助我們改進。

樂曲

1. 關 山 月

夏一峯傳譜

【1】♩=63→

明月出天山，蒼茫雲海間。

芍 勻 勻 筇 笑 發 琴 詠 笛 壺

♩=76

長風幾萬里，吹度玉門關。漢下

壺 上 箏 玉 筇 壺 笛 色 笛 匹 野 琴 正 壺 箏

白登道，胡窺青海灣。

壺 壺 箏 箏 筇 壺 箏 箏 箏 箏 箏 箏 箏 箏 箏 箏