

五湖

林石城 著

名曲选

浅说



人民音乐出版社

琵琶名曲选浅说

林石城 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

琵琶名曲选浅说/林石城著.-北京:人民音乐出版社,

1999.3

ISBN 7-103-01687-9

I. 琵… II. 林… III. 琵琶-器乐曲-乐曲解说 IV.

J632.33

中国版本图书馆CIP数据核字(98)第12079号

责任编辑:郭 锋

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京市兴顺印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 188面乐谱 11.75印张

1999年3月北京第1版 1999年3月北京第1次印刷

印数:1—3,180册 定价:16.20元

写在前面的话

琵琶传统演奏艺术精髓之流传，主要依靠各个流派的师承亲授。如果没有历代各个流派的琵琶演奏家们一代一代地继承传授琵琶演奏技艺，琵琶这一乐器，也许只能成为博物馆中的一件历史陈列展品而已。因此，今天我们还能演奏琵琶，应归功于历代的琵琶演奏家们。

由于琵琶演奏艺术的表现力极为生动感人，尽管在初学时较为难于上手，但是喜欢聆听琵琶乐曲以及学习琵琶的人，一直都很多。过去交通不方便，信息传递也较慢，可是琵琶演奏家们出于爱好，仍然艰辛地互相交流，切磋学习。近数十年来，科学飞速发展，录音、录像技术已经很普及；琵琶的演奏与教学，也可通过录音录像的方式作介绍。

在这一辑《琵琶名曲选浅说》中，共选收了18首常用琵琶名曲。在每首乐曲开始处，先把这首乐曲的流传概况，曲趣内容、运用指法，如何去表演与练习等，做些重点介绍，然后才是逐句逐音的演释。在某些乐音乐句处，除了讲解为什么要这样演奏之外，还有一些对比介绍，以使学习者从对比演奏的音响效果中，明确为何要作如此演奏的原因所在。

我对演奏琵琶与教学已有五十多年。我愿把自己的点滴心得与经验留给下一代。我已年逾七十，尚能在舞台上演奏：弹挑的强弱既能相仿，也有对比；轮滚等长音指法，还能作流畅饱满而完整的演奏；左手的吟类、推类、并弦类还使用得得心应手、生动有致，富于变化地表演。学生们常说：“老师能演奏的，我们还未学好，还差得很多”。这也许可以说明我的演奏方法还不是纸上谈兵，我的教学方法，还不至贻误后学者。

但愿我今天所著这本《琵琶名曲选浅说》，能为后人继承琵琶演奏技艺有所帮助，为琵琶的发展做出贡献。

这本名曲选浅说，既可作为资料供参考，也能为后学者提供一份学习教材。在逐曲讲解之前，对琵琶的历史概况，先作简要的介绍。

根据史书记载，秦筑长城，征集全国各地男性劳动力修造。他们工作之余，在鼙鼓上架弦弹奏，称作“弦鼙”。后来逐渐形成了直项琵琶，我们称它们为“秦琵琶”。

汉代时，直项琵琶还未定型，式样很多。如音箱有圆形的、梨形的、瓢形的等；音箱的面料，有木质的，有蒙皮的；轸轴有四个、二个、三个、五个、六个、八个的等等；覆手的式样、大小、高低，系弦的方法也不相同；头的式样、大小也有很多种；音柱有十二个；用手指甲弹奏。形制很多，大小各异。我们称它们为“汉琵琶”。

约于公元350年前后(晋代)随着佛教天竺乐流传,在我国西北地区及北方出现了曲项、四柱、四弦、梨形音箱,斜抱、用拨子弹奏的曲项琵琶(也有曲项或直项、五弦、梨形音箱的五弦琵琶)。这种用拨子弹奏的琵琶,逐渐盛行,风靡全国。

在右手弹奏方法方面,直项琵琶是用手指甲弹弦的,曲项琵琶则用拨子弹奏。手弹与拨弹,数百年间曾引起了一番较量:拨子弹弦发音易于强大(噪音也大),但演奏技法比较简单,变化不多;用手指甲弹弦,当时音量还较弱小,但演奏技法丰富多样,灵活方便。为此,在音量强与弱的对比中,开始时,拨弹者占了上风。有些原用手弹的也有改用拨子弹奏。只有极少数手弹演奏家,经过不断实践与研究,终于用手指甲也能弹奏出较强的音量。从效果出发,手弹法又占了上风,流传至今。拨弹法则逐渐被淘汰,现在只在日本及我国的福建等地区还保留有拨弹法。

在音柱方面,直项琵琶在晋代时已有十二音柱,音域较宽,表现力较强。曲项琵琶开始只有四个音柱,音域较狭。自唐代起在曲项琵琶的四个音柱下面逐渐增加一些音柱;后来,把原有的四个音柱称作“相”,后加的音柱称作“品”。明代琵琶已有四相九品。近代又改用十二平均律半音排列,易于按奏各种调的乐曲,相有六个,品开始是十三个,后增至十八品,现在大都是二十五品(乐器厂一般只做二十四品,在二十三品与二十五品之间少了一个半音品),我曾增加成三十品。为了在演奏 $\flat B$ 、 $\flat E$ 等调时也能利用空弦散音,易于配用传统汇组指法,我经过多年试制,安装了活动山口。

汉代刘熙在《释名》、《释乐器》中说:“批把本出于胡中,马上所鼓也。推手前曰批,引手却曰把。象其鼓时,因以为名也”。东汉应劭在《风俗通》“枇杷”中说:“谨按此近世乐家所作,不知谁也。以手枇杷,因以为名,长三尺五寸,法天地人与五行,四弦象四时”。这两位汉代文人对乐器名称的文字,一作“批把”,一作“枇杷”(后从琴字头而写成“琵琶”),稍有出入,但对“批”与“把”相仿于现在称作的“弹”与“挑”,则是相同的。唐代以前,用“批把”方式来演奏的各种形状的弹弦乐器,曾都称作“琵琶”。后来才分别命名,如:“秦琵琶”、“阮咸琵琶”、“月琴”、“五弦琵琶”、“忽雷”、“火不思”等,而把“琵琶”这两个字,作为曲项梨形音箱的专用名称,延续至今,南北朝与唐代一些有名的曲项琵琶演奏家大都是胡人,那时也有称曲项琵琶为“胡琵琶”与“胡琴”等的。

演奏琵琶的持琴姿势,古代直项琵琶与曲项琵琶都是斜向左边弹奏的。直项琵琶有十二柱(唐代加成十三柱,宋代有十四柱的),上方音柱之间距离较大,琴柄向左斜向按奏时,左手指易于分开按弦。曲项琵琶只有四个音柱,不用换把,不但可以斜抱弹奏,还可放在后背上站着边舞边弹。后来曲项琵琶增加了品位,如果仍斜抱弹奏,换把不太方便,就改成现在直立在腿上抱着按弹了。

琵琶的琴弦,古代大都用丝弦。至20世纪50年代末,中央音乐学院附中学生程全归开始用金属弦。丝弦的音色古朴纯美,但音量较为弱,也易起毛(按音就会偏高)与断裂。金属弦

的音量较强，余音较长，也不易断裂，但多少含有金属音色。现在大都改用金属弦。琴弦是琵琶的发音体。当指甲弹拨琴弦时，弦的有效部位产生振动；琴弦下端穿系在覆手上，覆手则贴在面板上；面板内腔有两条横梁与三个音柱；面板的周缘与背板的内子口相贴；弦身受到振动后，通过覆手，既使面板等起到振动，也传导至内腔共鸣箱中产生共振，以使扩大音量。我们在不断实践与改进中，把有效弦长的长度加长一些，对覆手的用料（过去用象牙、牛角、木料等）改用竹料，覆手的大小、高低、位置以及两条横梁的位置与粗细厚薄，三个音柱的大小与位置，面板各部位的不同厚度，内子口的不同深度等都曾做过无数次的试验，以使尖、堂、松、脆、爆五种音色兼而有之，也就是能使其发出富有金石之声的音响效果。这是对琵琶音色上的改进。与古代以及日本现存琵琶的音色（较浑厚而空，即只有堂与松的音色）有着一定的差异。

在长期封建统治时期，琵琶流传处于自生自灭状态。但在各代琵琶家的努力下，留有一些传统名曲，这些琵琶名曲，由于它们富有感染力，深得广大群众的喜爱。其间，有些帝王也很喜爱琵琶，在其统治时期，琵琶艺术也就得到较大发展。例如南北朝时北魏太武帝（公元424—427）、周武帝宇文邕（公元561—577）至唐代，琵琶更为昌盛，开国皇帝李世民，爱好音乐，曾亲自主持修改《秦王破阵曲》，他写的琵琶诗，对汉代王昭君深表感慨叹惜；宋太宗赵匡义也喜爱琵琶，曾作“琵琶独弹曲破”十五曲。

元代著名琵琶家有李官人，当时的文人如袁桷、王士熙、揭傒斯都曾写诗称赞她是琵琶第一手、元代的王昭君。元代人创作了琵琶名曲《海青拿天鹅》，流传至今，是现存琵琶谱中最为古老的乐曲。

明代琵琶名家有张雄、钟秀之及查八十。明末清初的琵琶家有通州人白在湄及其子。

清代初中期，琵琶分有南派与北派，南派以浙江陈牧夫为代表，北派以直隶王君锡为翘首。清代中期以后，大都集中于南方江、浙一带，形成了无锡派、浦东派、平湖派、崇明派等。近代又有汪派。

无锡派华秋苹、华子同兄弟亲向陈牧夫、王君锡学习了南北两派的琵琶乐曲，与锡山裘晋声、陈梅樨、蔡开基以及师兄弟华映山、华芝田、朱右泉、薛愚泉等互相切磋，编著了《琵琶谱》三卷，先后于嘉庆己卯年由小缘天山房、光绪丙子年由文琳书屋（与第一版均是木刻）、民国十三年由天韵藏观文社印行（是石印），共出版了三次，虽然乐曲都是原谱，不是演奏谱，但它是我国琵琶谱出版最早的一本，也因前后三次出版，对后学者提供了宝贵的资料，影响面也很大。“卷上”题名“燕乐正声”，刊有北派的“西板”十二曲（每曲都是六十八板，并分有文板与武板），“大曲”《十面》一首，“杂板”《普庵咒》一曲。“卷中”题名“武林逸韵”，刊有南派的“西板”四十九曲（每曲都是六十八板，分有文板、武板、随手八板、杂板）。“卷下”刊有南派名曲《将军令》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》、《月儿高》、《普庵咒》等五首。无锡派华氏的学生徐悦庄；徐悦庄的学生吴晚卿；吴晚卿的学生有邹道平、乐述光、杨荫浏、曹安和等。

浦东派从现能找到的文字记载中，清代乾隆嘉庆年间有南汇鞠克家与鞠士林兄弟俩擅专琵琶。鞠克家性静，善画兰花，守乡里不出，年仅中寿。鞠士林好交游，老犹作客，故“鞠琵琶”之名，独士林为著，经知音品为“江南第一手”，留有《闲叙幽音》手抄琵琶谱，从咸丰庚申年的传抄本中写有“上洋兰声室藏版”来看，鞠氏传人似有为其刻印的意图，但当时未能印行；在江南一带互相传抄，石城曾看到三本传抄本，经综合参校后于1983年由人民音乐出版社出版，题名为《鞠士林琵琶谱》。鞠士林的学生有鞠茂堂、王东田、黄达泉等；陈子敬与程春塘师从鞠士林之侄鞠茂堂。鞠氏弟子中以陈子敬的贡献最大，常应聘去上海担任琵琶擂台擂主，曾被清王朝召至北京，赐于三品冠带，教授醇亲王琵琶，由京回沪时又赐于“天下第一琵琶”封号；浦东派在琵琶上演奏锣鼓音响是其首创，江南丝竹名曲之一的《锣鼓四合》由他传授而留传至今；传有《陈子敬琵琶谱》手抄本；他的学生较多，著名的有：倪青泉、曹静楼、王惠生、戚竹君、张步蟾等。曹静楼擅奏《婆媳相争》。倪青泉的学生有：沈浩初、张仲良、胡篋铭等。王惠生曾以陈子敬琵琶谱传授给汪昱庭。戚竹君与其子戚少卿都以擅奏《龙船》而著称。张步蟾是苏州评弹名家，向陈子敬学习了《龙船》一曲，流传至今。沈浩初编著有《养正轩琵琶谱》，1929年刊行工尺谱初版；1938年又亲笔重新整理；1983年由人民音乐出版社出版五线谱版；沈浩初的学生主要有徐英飞与林石城。浦东派至今还保存有行之有效、富有特色的传统技法如：夹滚、长夹滚、各种夹扫和夹弹、大撇分、飞、双飞、轮滚四条弦、弦数变化、并四条三条二条弦、扫撇、八声的风点头、各种吟类、推类、拖类的多种变化奏法、音色变化奏法、锣鼓奏法等；演奏艺术造诣很深，详见有关专著；琵琶古曲《海青拿天鹅》、《陈隋》、《月儿高》、《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》、《水军操演》、《灯月交辉》等还保存有传统琵琶艺术的精华。

平湖派由李廷森、李煌、李绳塘、李南棠、李芳园五代相传，至李芳园编著出版有《南北派大曲琵琶新谱》，于清光绪二十一年出版，1955年音乐出版社影印再版。李南棠爱交游，弱冠前后常携带琵琶与祖传曲谱出外数载，与张子房、俞芝山等切磋琵琶技艺，6年后又与平湖郁谷园、姚飞泉、姚松齐等研究传统古谱，后又与浦东陈子敬以及周厚卿、黄梅汀、周蓉江等互相交流。李芳园也与胞弟香园、古园、门人弟子张子良、蔡荫甫、殷纪平、姚兰亭、徐汝勤、吴柏君、时笑山、朱叔暗、都兰亭等商订参定，由李芳园编撰成《南北派大曲琵琶新谱》，把平湖派的琵琶曲谱公开传世，作出了贡献。李芳园的学生著名的有吴梦飞、吴柏君。吴柏君的学生朱苻青，又名朱英，曾在上海国立音专担任琵琶教职，他的学生有谭小麟、丁善德、樊伯炎、陈恭则、杨少彝、汪容琛等；曾编写《初学琵琶指法习练》19首，创作有《枫桥夜泊》、《五三纪念》、《长恨曲》、《当仁不让于师》、《别离》、《长相思》、《金风落叶》、《月冷重筵》等曲；并主张用左手大指按弦。平湖派在旋律加花上有其特色。演奏指法如：轰、圈轮、蝴蝶双飞、挂线轮、三角马蹄轮、弹拂、圈滚、手圈文尾煞、手圈武煞、七操声、拢等也富有特色。在《李氏谱》中，已将古传原谱予以加花，形成平湖派的特有演奏风格。《夕

阳箫鼓》经过加工，在原来七段的基础上，增加了[枫荻秋声]、[箫声红树里]两段，并改称为《浔阳琵琶》。由古谱《慢商音》、《六板》中的部分乐段改编成《阳春古曲》，并自己加编了[尾声]一段。古谱《陈隋》加编了[神传妙谛]一段，并改名《陈隋古音》。又将五首六十八板的文板小曲《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《诉怨》编辑成套，题名《塞上曲》。再将四首六十八板的小曲《清平词》、《凤求凰》、《三跳涧》、《五连环》编辑成套，题名《青莲乐府》。

崇明，位于长江下游入海之处，是上海市北首的一个岛屿。咸丰年间崇明岛有三位琵琶名师黄东阳、罗明章、蒋泰。有黄秀亭者，师从黄东阳与蒋泰。又有樊紫云师从蒋泰与黄秀亭。再有沈肇州师从黄秀亭。沈肇州的学生有徐立荪、刘天华。刘天华的学生有曹安和、王君仪。樊紫云传子樊少云与学生施颂伯。樊少云又传子樊伯炎与学生陈恭则等。传有《瀛洲古调》琵琶谱，于1916年沈肇州编，江苏省教育厅出版；1936年再由徐立荪编成三卷，由翰墨林书局印行；1941年曹安和根据刘天华传授《瀛洲古调》中的12首乐曲，以工尺谱与五线谱编印出版，题名《文板十二曲》。如上所列，以《瀛洲古调》琵琶谱师承传授的，由于发源于崇明岛，后人称作“崇明派”。沈肇州在谱中写有：“乐曲有慢板、快板之分；快板亦宜由慢入手。故曰，慢而不断，快而不乱；雅正之乐，音不过高，节不过促，而繁简得宜，盖易学柔中之道也”。又曰：“古人作曲，颇费心力，一曲有一曲之性，即有其趣，不可轻易变动。奏者宜玩索曲趣意义，益以多弹，曲性自能了悟。曲性既明，则心手相应，曲趣自得。惟须求其自然，若勉强从事，则心有所著，心不平而气不和，安能臻于至善之域者”。再有：“花音非不可加，在得当耳。加之而善，可增曲趣，加之不善，则不脱拍，亦必走腔，犹之树木，枝叶过繁茂，则骨干不明，不足贵也。花音乃奏时变化之法，万不可加入原谱，是为至要。古谱流传不易，如妄自增易，则愈传愈讹矣”。在“音乐初津”中，收有民间乐曲《老板》、《快板》、《淮黄》、《三六板》、《苏合》等五曲。《瀛洲古调》刊有传统慢板小曲《飞花点翠》、《美人思月》、《蜻蜓点水》、《梅花点脂》等22首；传统文板曲《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《汉宫秋月》等5首；传统快板小曲《诉怨》、《鹧鸣深树》、《矮子上扶梯》等17首；传统武套曲《十面埋伏》1首（1955年曹安和译成简谱与五线谱由音乐出版社出版）。樊紫云，以画人物著名，也爱好琵琶，其子樊少云既擅长琵琶，又是一位著名画家，曾迁居苏州，后又定居上海；他的演奏，风格古朴典雅，细腻优美，善于运用捺、带，使虚实相间，富有特色。1984年，人民音乐出版社出版了由他传授，樊伯炎、陈恭则、殷荣珠整理的《瀛洲古调选曲》20首。刘天华，江苏江阴人，1922年起在北京大学音乐传习所、北京女子文理学院音乐系、北平艺专音乐系担任二胡、琵琶教师；创作有10首二胡独奏曲，47首二胡练习曲，《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》3首琵琶独奏曲，15首琵琶练习曲，《变体新水令》合奏曲等，1958年由其女刘育和编成《刘天华创作曲集》，由音乐出版社出版。他整理的琵琶曲《飞花点翠》，不但在国内各音乐院校用作必修教材，也在世界各国受到好评。他是我国用近代记谱法记写演奏谱与搜集整理民间戏曲音乐最早的人，《梅兰芳曲谱》就是经他听写记谱的。1927年又创办了国乐改

进社，出版了《音乐杂志》，1931年应高亭唱片公司之请，演奏录制了《病中吟》、《空山鸟语》、《歌舞引》、《飞花点翠》，留下了宝贵的音响实物资料。崇明派擅长的指法有：弹撇、二声的勾搭、绞三条、四条弦、撇扫等。

汪昱庭(1872—1951)，原籍安徽休宁，与县人偕同至沪经商，定居于上海东门外王家码头街。有邻居王惠生老翁，善琵琶，其祖与父都曾与浦东派鞠士林、陈子敬等研习琵琶。汪昱庭启蒙于王惠生，王把陈子敬琵琶原谱传授给汪，练习数载，技艺大进，后又得到浦东派倪青泉、曹静楼与平湖派殷纪平传授，不断学习，并把自己演奏花音编写出演奏原谱（还不是演奏谱），广为传授，后人称之为“汪派”。上海人口众多，文艺兴盛，爱好琵琶、有条件练琴、具有较高文化水平与艺术修养的人材也较农村及小城市多得多，为此，汪氏教授了一批琵琶人材，如李廷松、孙裕德、金祖礼、卫仲乐、陈永禄、陈天乐、张萍舟、程午嘉等。汪氏都以工尺谱亲笔抄写后送给学生，这些亲笔抄本，现今已成为墨宝。汪氏琵琶抄本乐谱虽未出版，但传抄甚广，影响很大。1956与1957年曾由其入室弟子李廷松将汪氏所传《青莲乐府》、《霸王卸甲》、《夕阳箫鼓》（汪氏谱称《浔阳夜月》）整理后，由音乐出版社出版。1982年又由李廷松之子李光祖将汪氏传授、李廷松的演奏谱整理成册，由人民音乐出版社出版了《李廷松演奏谱》。

林石城

目 次

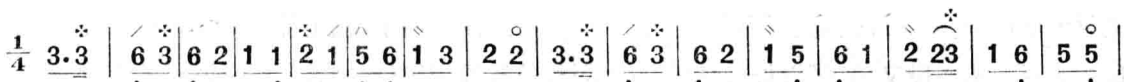
写在前面的话	(1)
阳春白雪	(1)
小阳春	(11)
思 春	(17)
陈 隋	(26)
汉宫秋月	(38)
寒鸦戏水	(47)
飞花点翠	(54)
虚 籁	(58)
大浪淘沙	(63)
昭君出塞	(71)
龙 船	(78)
出水莲	(88)
陈杏元和番	(93)
高山流水	(98)
秋 思	(106)
十面埋伏	(109)
霸王卸甲	(133)
海青拿天鹅	(148)

阳 春 白 雪

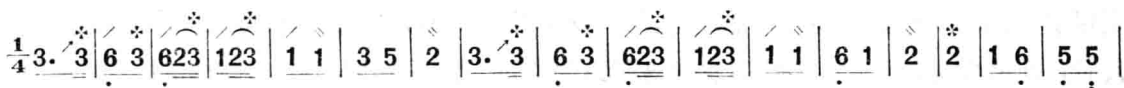
明代诗人王穉登在《长安春雪曲》的诗中写有：“抱来只选《阳春曲》，弹出盘中大小珠”。明代另一诗人常伦在《琵琶》诗中亦有：“《白雪调》终宴，青云遏远天”等。从上述两诗中，可见明代已有《阳春曲》与《白雪调》的琵琶乐曲。但是，目前尚未发现这两首明代的琵琶曲谱。

在《鞠士林琵琶谱》中有套曲《慢商音》与《六板》（两首套曲均各有十段，每段都是六十八板），后人据此两个套曲中某些乐段摘编整理后，流传有《阳春白雪》（浦东派、共十段或十二段；如奏十二段，其中两段的曲调音相同，只是一在低音区，一在低音区）、《阳春古曲》（平湖派，共十段，加尾声）、《阳春白雪》（汪昱庭传谱，或简称《阳春曲》，共七段，音调与《鞠士林琵琶谱》中的《六板》很相似，只是删掉了三段）。据此，《阳春》共有四种版本：一是《鞠士林琵琶谱》中的《六板》套曲；二是平湖派的《阳春古曲》；三是浦东派的《阳春白雪》；四是汪昱庭传谱的《阳春白雪》。琵琶界称十段、十二段的叫《大阳春》，七段的叫《小阳春》。

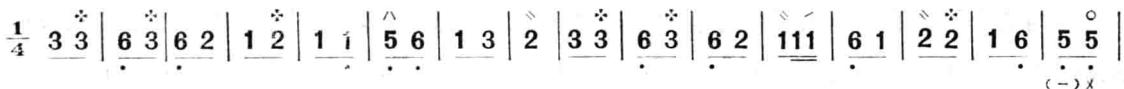
这四种版本的主旋律都来自民间乐曲《老六板》（有称《八板》等多种名称）。例如《鞠士林琵琶谱》、《六板》第一段《轮子》的前十六板：



浦东派《阳春白雪》第四段曲首处：

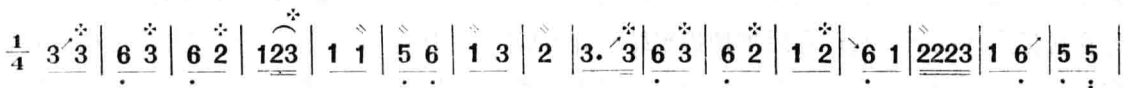


平湖派《阳春古曲》第五段的片段：

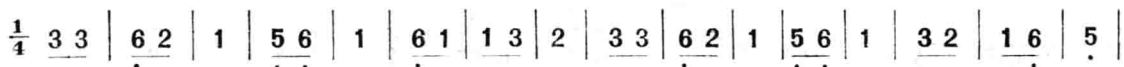


(-) X

汪昱庭传谱《阳春白雪》第一段曲首处：



而民间乐曲《老六板》的前十六板是：



这两句是平行结构的乐句。往下则是展开部分，最后又回到这两句作收。《老六板》是一首土生土长的民间乐曲，曾在我国东西南北各个地区广泛流传，是民间乐曲中流传得最为普及的乐曲。它可以由各地惯用的几件乐器作合奏：如南方的广东音乐、潮州音乐、客家音乐；华东的江南丝竹；华中的板头曲；北方的吹歌等。也可由某种乐器独奏：如唢呐、笛、琵琶、三弦、二胡、箏等。由于它流传非常广泛，就曾有着同曲异名，如称作《六板》、《老六板》、《老花六板》、《小六板》、《花六板》、《八板》、《老八板》、《天下大同》、《天下同》、《渔家乐》、《虞舜薰风曲》、《薰风曲》等。

如上所述，本曲琵琶四种版本的音调素材，都源自《老六板》的原谱。这个主旋律，在四种琵琶谱版本中都曾出现过三四次。

本曲的四种版本，除了浦东派的《阳春白雪》与平湖派的《阳春古曲》之外，《鞠氏谱》的《六板》，汪氏谱的《阳春白雪》，每段都是六十八板。每曲都是六十八板的乐曲，在我国各地共有几百首之多，形成了六十八板结构的形式。在有些工尺谱抄本中，还把它分成八个乐句，除第五句或第八句是十二板外，其他七句都各八板，共成六十八板。在旋律上，有些乐曲与《老六板》的主旋律很相似；有些乐曲则是摘用了《老六板》中某些素材作发展、变奏而成。琵琶曲的《阳春》，就是这类乐曲中较有代表性的例子。

四种版本的琵琶曲在流水板的轻快进行中，通过流畅的音调以及配用了各种琵琶常用指法，奏出了清新有力、生动活泼（犹如珠走玉盘）、朝气蓬勃、大地春回的音乐形象。

这里要介绍的是浦东派的《大阳春》与汪派的《小阳春》。

浦东派的《大阳春》，第一段采用了《大十样景》（《鞠士林谱》中《慢商音》套曲中的一段）的素材发展而成。第二段又用了《小十样景》的素材。第三段采用了《鞠士林谱》中《六板》、《下把》段的素材。第四段又用了《六板》、《轮子》的素材，第五段用了《慢商音》、《满地金》的素材，第六段与第七段用了《六板》、《下把》、《满轮》的素材。第八段又用了《六板》、《清点》的素材。第九段则用了《六板》、《番弹》与《捺分》的素材。第十段又用了《六板》中《扫头》的素材。本曲如奏十二段时，在第八段之后再加奏两段，曲调音与第六、第七段完全相同，只是一在相位低音区演奏，一在下把高音区演奏。

浦东派《大阳春》一般作为初学琵琶独奏曲时的首学曲目。除了对乐曲的音准节奏须弹得正确之外，在右手指法方面，对“半轮”（四指轮）的要求是：在前半拍用半轮时，轮的速度不要太快，轮的四个音正好占半拍时值，如“ $\overset{*}{2} \overset{/}{4}$ ”，等于是“ $\overset{*}{2222} \overset{/}{4}$ ”，同时须把半轮的第一音在音量上须稍强一些；在后半拍用半轮时，除把半轮的四个音在音量、节奏上奏得相仿外，半轮的音量不宜较强，而须稍弱一些；在附点音符后面十六分音符的半轮，除使发音流畅清晰外，音量宜弱，决不可强。本曲对音量的强弱对比以及由弱渐强、音色由柔和渐坚实之

处，必须练好并做到，例如： $\overset{\uparrow}{3} \overset{*}{3} \mid \overset{/}{6} \overset{*}{3} \mid \overset{/}{6} \overset{*}{23} \mid \overset{/}{1} \overset{*}{23} \mid \overset{/}{1} \overset{\downarrow}{1} \mid \overset{\downarrow}{3} \overset{\downarrow}{5} \mid \overset{\downarrow}{2} \mid$

上^{*} 3[.] 3 | 6 3 | 6 2 3 | 1 2 3 | 1 1 | 6 1 | 2 | 2 | 1 6 | 5 5 | ”等。在左手指法方面,对

吟类、推类也宜做到应有之要求。例如吟,在按音上大都宜用极小极快的吟(谱上一般不注吟的符号),使每个按音都能发出“水汪汪”优美的音色,但是,极小极快的吟须从慢而大的练起,经过多月的苦练才能做到。

阳 春 白 雪

1=D 定弦 5 1 2 5 $\frac{1}{4}$

《养正轩琵琶谱》
林石城整理

流畅地

其一 $\text{♩} = 50 \rightarrow$ $\text{♩} = 120 \rightarrow$

3 5 | 3 5 | 2 | 3.2 | 1 2 | 0 5 | 6 | 6 1 | 2 | 2 | 1 2 | 2 4 | 4 5 |

0 5 | — | 2 | 1 2 | 6 | 6 | 2 | 0 2 | p (-)

mf (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) *mf* p (-)

$\text{♩} = 152$

4 6 | 6 1 | 2.2 | 1 4 | 6 2 | 1 6 | 5 5 | 5 3 | 3 5 | 5 5 | 5 2 | 2 3 5 | 5 5 |

5 5 | 3 | 5 | 6 2 | 1 | 5 | 6 5 | 2 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 3 |

(-) x (-) 0 x (-) (-) (-) I = x (-) x (-) x (-) x

5 | 5 | 5.6 | i | i.6 | 5 5 | 5 1 | 5 1 | 5 | 25. | 25. | 15. |

(-) x II - *mf* x - = || -

2 5 | 3 2 | 1 | 3 | 6 1 | 5 5 | 5 6 | 1 | 3 | 6 1 | 5 2 | 3 3 2 |

|| I: 1 (-) x (-) x 1 0 1

1 2 | 3 | 6 1 | 5 2 | 4 3 | 2 | 3 | 6 1 | 2 4 2 1 | 6 1 | 5 |

0 1 2 0 1 5

其二

$\overset{\wedge}{6}$ | $\overset{\wedge}{6}$ | $\overset{\wedge}{6}$ | $\overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{3}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{23}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{2}$ | $\overset{tr}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{tr}{2}$ |

$\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5}$ ^x | $\overset{\circ}{6}$ ^x | $\overset{\circ}{2}$ ^x | $\overset{\circ}{1}$ ^x | $\overset{\circ}{0} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{2}$ |

I | $\overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2}$ |

$\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{tr}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{i}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{i}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ |

(-)(x) | I -

$\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{1.5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{3.5}$ |

1 | 1 | 1 | 1 | 3 | 3 | 3 |

(-) | (-) | (-) |

$\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{2.2}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{6.2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{3}$ |

I | 2 | 1 | 6 | 6 | 6 | 6 |

$\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{32}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{2321}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{23}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ |

(-)(x) | (-) | 1 | 5 | 0 1 |

$\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2}$ | $\overset{mp}{\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3}}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{23}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{23}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ |

2 | 0 1 | 2 |

其三

$\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{2.3}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ |

I | I | 1 |

