

J648.21

Y313

866.12
7191

音 707

瞎子阿炳曲集

楊蔭瀏 曹安和 儲師竹台編



中央音樂學院研究部資料叢刊

上海 萬葉書店 印行

J688.21
Y313

二胡-器乐曲-中国

7523 音47078

27501

中央音樂學院研究部資料叢刊

瞎子阿炳曲集

楊蔭瀏 曹安和 儲師竹 合編



武音圖B0052618



1952

上海萬葉書店行印

866
3253
有著作權 • 不許翻印

1—3000

一九五二年一月五日印刷 • 一九五二年二月十日初版

瞎子阿炳曲集

主編者	中央音樂學院研究部
編者	楊蔭瀏 曹安和 儲師竹
出版者	萬葉書店
代表人：	錢君匋
發行所	萬葉書店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號三〇〇五〇

目 次

一・瞎子阿炳小傳	楊蔭瀏	5
二・樂曲說明	楊蔭瀏	7
三・瞎子阿炳技藝的淵源	楊蔭瀏	9
四・關於速度用語的說明	楊蔭瀏	11
五・關於滑音符號的說明	楊蔭瀏	12
六・琵琶指法符號說明	曹安和	13
七・琵琶音位	曹安和	15
八・胡琴指法符號說明	儲師竹	17
九・瞎子阿炳胡琴弓法的幾個特點	儲師竹	17

琵琶獨奏曲

大浪淘沙	22
昭君出塞	28
龍船	27

胡琴獨奏曲

二泉映月	34
寒春風曲	36
聽松	38

一 瞎子阿炳小傳

瞎子阿炳原來的名字，叫做華彥鈞，小名阿炳，江蘇無錫人，生於一八九三年（癸巳年）陰曆七月初九日，卒於一九五〇年（庚寅年）十二月四日（陰曆十月二十五日）；照舊時的算法，他死的時候，是五十八歲。

他的父親和母親很早就死了；他的父親究竟叫什麼名字，連他自己都不知道。他從小就過繼與本地雷尊殿的當家道士華清和做兒子，成了一個小道士。華清和號雪梅，是無錫東亭鎮人，音樂很好，中國樂器，樣樣都奏得不差，其中以琵琶為最精。瞎子阿炳從小孩子時代起，就從華清和學習音樂技術。後來他遇到他所喜歡的曲調，能奏的不問是誰，他都竭力設法跟他去學。結果，本地流行的樂器，他幾乎樣樣都會，而且都奏得相當的好。

他做道士的時候，因為愛奏音樂，同時參加了吹鼓手的集團，在人家婚喪喜慶時，到街頭儀仗中去演奏；因了參加吹鼓手的集團，道士們以為他喪失了道士們的面子，把他排擠出了道士們的集團，這樣，他便變成了吹鼓手。他當吹鼓手時，又因為愛奏音樂，時時到廣場市集的所在，立出場子，當衆演奏，或遊行街頭，讓人家叫他去演奏；因此，吹鼓手們又以為他違背了他們的習慣，又把他從吹鼓手們的集團中排擠了出去，這樣，他便變成了純粹的一位街頭流浪的藝人。

他原來並不是瞎子，在他三十五歲的時候（一九二七），他害眼睛（患目疾），沒有及時得到治療，竟變成了兩眼全瞎。從此以後，人家便叫他瞎子阿炳；他原來的名字，便漸被一般人忘記了。他自己也常叫人不要用他原來的名字，他說：“華彥鈞這一名字，我久已不用了，誰都不知道；你們還是叫我瞎子阿炳的好，因為街上很多人所熟悉的，就祇是瞎子阿炳這一名字。”

也有人把瞎子阿炳當做叫化子看待。但，其實，他與寄生於社會的叫化子們却截然不同。他從來沒有隨便地收取過人家一個施捨的大錢；他是純粹靠演唱來維持生活的；他從來沒有向人乞憐的樣子；人家叫他奏，他纔奏，叫他唱，他纔唱，人家給他報酬，不管多少，他並不道謝，並不爭多嫌少；有時人家請他奏唱，即使不給他錢，他也一樣很高興地給他們奏唱。

他在無錫市裏，是大家所知道的。以前曾到無錫去過的人，若曾看見一位兩眼全瞎，但毫無理由地戴着一副白玻璃眼鏡，同時，胸前背上掛着琵琶胡琴等樂器，手裏拿着三片竹片，累累贅贅，在街頭上行走的，這人便是瞎子阿炳。但要知道，他不但會獨奏這些樂器中的每一樣，而且他還能唱，他能自己拉着胡琴或彈着琵琶，伴奏他自己的歌聲。他又有創作歌詞的天才。他每天到幾處小小的攤頭上或香煙鋪子裏去，叫人家講給他聽當日的新聞；他上午所聽到的新聞，下午已在他的歌喉中，用着有節拍、合音韻的歌詞方式唱出。

在敵偽統治無錫的時候，關於抗日戰爭的消息，自然在報紙上是看不到的。但瞎子阿炳歌唱的嘴，却始終不是敵偽暴力所能箝住。他唱了許多不利於敵偽的新聞。雖一再受到警告，他也全不理會。

一九五〇年夏天，我們去請他演奏的時候，他說：“我不奏音樂，已經兩年了，我的技術荒疎了，我的樂器，也都破壞得一樣都不能用了。”問他不奏音樂的原因，他說：“兩年以前，一個夏天的日子，我到街頭演奏，忽然一陣大雨，把我的身子和我的樂器打得通溼。我在雨中行走的時候，忽然斜裏衝來一輛人力車，把我撞倒了，把我的琵琶摔開了，車上拉手的柄兒，把我胡琴上的蛇皮戳穿了。同一天夜裏，老鼠咬斷了我胡琴弓上的馬尾。你想！老鼠喫蛇皮，是可能的，老鼠咬斷擦滿松香的馬尾，那是多麼非常的事！一天一夜中間，連碰上三四次不幸的事件，這些不幸的事件，又都是指定了我的樂器而發生！那決不是好兆！從此以後，我就再也不敢動手演奏了。”我們再三說服他，他總算答應了，說：“我荒疎太久了，讓我練上三天，再演奏罷。”我們立刻從樂器店裏給他借一把新的胡琴，又借給他一個新的琵琶。當天晚上，我們便看見他拉着胡琴在街頭出現。明天，我們去問他“你昨天練習得怎樣？”他說：“我晚上在街頭練習了兩個鐘頭左右。”到了第三天晚上，他便為我們演奏了本書所列的六個曲調。若聽了他的演奏，誰都會驚奇，他完全荒疎了兩年，僅僅在街頭上“練習”了三天，還是何等的熟練和堅強。現在關於他所奏的六曲，中央音樂學院研究部都存有鋼絲錄音，可惜其中龍船一曲，因開得太多，略有損壞，已帶有很多的噪音；北京中央人民廣播電臺和天津人民廣播電臺也都存有轉錄的副本。此外，中央人民廣播器材廠已從中央音樂學院研究部所藏原本翻製留聲機唱片三片（琵琶曲與胡琴曲各三面），以資傳播。

瞎子阿炳對他這一次的演奏，自己並不認為十分滿意。當我們請他多錄幾曲的時候，他不大願意。他說：“我荒疎太久了，兩隻手不聽我的話，奏得太壞了，我自己聽着，不大順耳。我很高興給你們錄音。但我要求你們耐心一點，等我溫習了一個時期，然後繼續錄音。”當時我們和他約定，在一九五〇年寒假中或一九五一年暑假中再給他錄音。

但事情的變化出於意料之外！一九五一年一月得友人黎松壽來信說阿炳吐血病故了。

所以，我們所能有的阿炳的曲調，就祇是這六曲；而阿炳的照片，則我們始終沒有能得到！

去年夏天，忽略了攝取阿炳的照片，後來沒有爭取時間，主動介紹阿炳，使他參加新曲藝的工作，獲得適當的照顧，這是我極大的錯誤！我們覺得非常遺憾！

瞎子阿炳能在他的胡琴上模仿雞鳴狗吠、各種禽鳥的歌聲，男女哭笑歎息和用無錫土白講話的聲音。但這些，都不是他自己所重視的。他以為這些玩意兒，不能算作音樂，講不上什麼好壞，只能偶然用來在“外行人中間，湊湊趣兒”；在他所認為“音樂內行”的人中間，他是不願意弄這些的。有時在“音樂內行”者要他玩這些東西時，他似乎覺得是輕視了他的音樂，往往現出失望和不高興的神情，而加以無情的拒絕，他說：“你要聽這些東西幹嗎？我希望你賞識的，是功夫（指技術）和神韻（指表達力量）啊！”這樣，他對自己的演奏，似乎取着非常嚴肅的態度。

著者除了在聽衆中間聽過他幾次演奏以外，和他曾發生過幾次比較密切的關係。第一次是一九一〇年，我曾跟他學習在三弦和琵琶上尋到梅花三弄的彈法；第二次是一九三七年春間，他要我撥着他的手指，使他在琵琶上摸索到將軍令曲中“撤鼓”的彈奏方法；最後一次，是一九

五〇年夏間爲他錄音之後，他要我和他合奏一曲梅花三弄。那次，他在胡琴上拉出各種花腔的變化，要我用琵琶追着他的演奏進行。合奏完了，他感到十分的痛快，“可惜我們不大容易會面啊！”真的，我們的會面，以梅花三弄開始，也是以梅花三弄爲結束。從那一次以後，我就不再看見他了！

——楊蔭瀏

二 樂 曲 說 明

瞎子阿炳所奏的三曲琵琶曲，是大浪淘沙、昭君出塞和龍船。

大浪淘沙 關於瞎子阿炳所奏的曲調的來源，常是一個啞謎。他對這些曲調的來源，常說“記不清楚”；若一定要他勉強思索了說出，他便隨口說：“也許是從道家學來的吧”，“也許是從僧家學來的吧”，“也許是從街頭上聽來的吧”等等，結果，還是說不出一個所以然來。對於當地道家的曲牌，我已收集到不少，據當地各個道家團體看來，都各自以爲我已盡了他們所有；他們也常時到我這裏來借抄他們所已失掉了底本的一些曲調。但爲了阿炳所自己說的他從道家學來的曲調，我尋遍了我所有的道家所傳的曲牌，却一個都核對不上；把他所奏的曲調，讀給當地擅長音樂的僧道們聽，誰都說不上是何來源。這曲大浪淘沙，便是如此。在舊傳的琵琶曲調中，並未見過有這一曲。合奏曲牌中，雖有大浪淘沙，但那是6調式，與5調式的這曲，絲毫沒有相似之處。據瞎子阿炳說，這曲原是道家的梵音合奏曲牌，是給他在琵琶上彈奏，而加進了琵琶的技術的（此曲現在製有唱片，人民廣播器材廠出品，51191—B）。

昭君出塞 這曲不見於通行的琵琶譜；與昭君怨及塞上曲沒有相似之處。據瞎子阿炳說，原來是琵琶曲，是華雪梅教給他的（人民廣播器材廠唱片51190—A、B）。

龍船 龍船原是民間所流行的一個琵琶曲調。在這曲中，琵琶的彈奏，是模仿舊曆五月初五端午節民間比賽龍船時，龍船上的鑼鼓聲與歌唱聲。這曲的開頭常是模仿鑼鼓；中間可以有好幾段，每段可以有一個民歌或一段器樂曲調；各段之間，又可以夾進模仿鑼鼓的樂段。所夾民歌和器樂曲調的段數，可多可少；所用曲調的種類，也可以由彈者隨時自由選擇變換。依民間的習慣，常把曲中所包含的段數，稱作龍船的條數，譬如，分成四段，其中夾有四段民歌或器樂曲調的，便叫做四條龍船。瞎子阿炳所奏的這個龍船，是分四段，就是四條龍船。據瞎子阿炳自己所說，他這曲龍船中所用的四段曲調，是下盤棋等三個民歌和合奏曲四合中間的一段。若把流行的這些曲調，來和他在這曲中所彈的旋律相比，便可以看出，原來的曲調，經過他改變了不少，在有些地方給他加進了好幾節的旋律；若把他鑼鼓的彈法，來和一般流行的彈法相比，便又可以看出，他在每段鑼鼓的前後，在由旋律轉入鑼鼓，或在由鑼鼓轉入旋律的所在，他曾何等自由地創造地用他自己的樂句更有效地作爲過渡與聯絡。

瞎子阿炳所奏的三曲胡琴曲，是二泉映月、寒春風曲與聽松。

他所用的弦的種類，與一般所用的不同。一般胡琴裏弦是用中弦的，外弦是用子弦的。瞎

子阿炳所用，却粗了一級，他在裏弦上用老弦，外弦上用中弦。問他什麼理由，他說：“我本來什麼弦都用，是無所謂的；有時在沒有中弦的時候，我使用兩根老弦。起初我改用粗弦，爲的是細弦使不起勁，容易斷，用粗弦，可以省一些。後來我漸漸覺得，粗弦非但更用得出力量，而且聲音也比較濃厚而好聽，我便決定多用粗弦了。”我們知道，粗弦在胡琴上，是極難控制的，大多數奏胡琴的人，是輕易不肯用的。但在聽了瞎子阿炳的演奏以後，我們便又會不知不覺的驚奇，他控制粗弦，是何等的得法。

二泉映月 從曲名看，二泉是一個水泉，就是無錫有名的風景惠泉山的天下第二泉；整個曲名的意思，是說二泉裏面反映出來天上的月光。據瞎子阿炳自己說，這曲原來是道家的鎖吶曲。但這個曲名，含有地方色彩，可能是瞎子阿炳爲了投合本地聽衆的趣味，而自己改上去的，原來可能並不是這個名稱。問瞎子阿炳，他自己都記不清楚了。他說：“不錯，原來好像是另有名稱的，也許是叫到春來罷。”但這還是不可信的。將到春來和與它的名稱在讀音上相近，而可能因了異地方言關係，從不同讀法上衍變出來的到春雷來與二泉映月相比，絕無可以接近之處。吹打合樂譜的到春來是6調式，另一合樂譜到春來是2調式，粵曲的到春雷是6調式；二泉映月却是極明確的5調式。而且這幾曲旋律的進行，也與二泉映月絕不相同。

有人提出：“二泉映月會不會是由粵曲三潭印月變化而成？”但比較的結果，覺得兩者之間，完全沒有關係，僅僅標題中的“映月”兩字與“印月”兩字的偶然相似，決不足以引爲依據。（關於三潭印月之爲出於琵琶譜漢宮秋月之第一段，曹安和有漢宮秋月與三潭印月之淵源關係一文，詳述其理由，這裏不多討論。）

二泉映月究係出於何種來源，或者，除它本身之外，究竟有無其他來源，據我們手頭所有的材料，此時還不能給它明確地指明。無錫音樂界中人，都很疑心，以爲瞎子阿炳所奏很多來源不明的曲調，可能都是他自己的創作，或者至少是他根據了他記憶中的很多曲調，在他樂器上面，經過了長期的演奏而變化出來的。的確，從他平時演奏民歌時，隨時爲民歌額外地加上一段生動的尾巴這一事實看來，瞎子阿炳是能作曲的。但瞎子阿炳爲環境所限，自信力不夠，平常老喜歡將他所奏的曲調，假託爲前人的作品，這也是事實。總之，這些曲調，若不是他自己的創作，至少來源都得待考，不能純粹根據他自己所說的（人民廣播器材廠唱片51189—A、B）。

寒春風曲 從曲名看，這曲似乎是描寫春天所吹寒冷的風。據瞎子阿炳自己說，這是道家失傳了的梵音曲調。問他原來的名稱，他已經記不清楚，只說“也許是寒天來罷。”但既然已經失傳，瞎子阿炳那裏來的？這也有疑問，還要待考。

“寒天”就是冬天，“寒天”兩字在聲韻上又與“旱天”兩字相彷彿。我們將到冬來與旱天雷兩曲來與寒春風曲相比，也發現不出任何關係來。到冬來的用1調式，與寒春風曲的用5調式者迥乎不同；旱天雷雖也用5調式，但在旋律的進行上，却與寒春風曲並無絲毫相似之處。

無錫黎松壽先生在見到我們聽寫的瞎子阿炳的三個胡琴曲調以後，曾在三曲間作一頗有意思的比較；他在一九五一年一月十八日寫給我們的信中，曾將寒春風曲與二泉映月中互相類

似的片段，列表對照如下(下面所引，爲黎先生的原表)：

<u>寒春風曲</u>		<u>二泉映月</u>
兩曲間相似的小節		7 ~~~ 13
		13 ~~~ 78
	(20—25)	~~~ (37—41)
	2, ~~~	9
	34 ~~~	45
	38 ~~~	77
	58 ~~~	45
	59 ~~~	37
	(61—64)	~~~ (39—41)
	67 ~~~	9
	68 ~~~	61
	(93—100)	~~~ (6—12)

正如黎先生(他愛奏胡琴，曾與瞎子阿炳相當接近)所說：“二泉映月是瞎子阿炳所常拉，而也似乎是他拉得相當得意的一個曲調；”從兩曲間相似的片段看來，瞎子阿炳似乎不知不覺地將他所拉得非常熟練的二泉映月中的裝飾片段，時時應用進了他的寒春風曲。但兩曲在大體的結構上，和在表達的氣氛上，究竟還是迥乎不同的兩曲，仍不能因它們彼此之間，這裏和那裏有了零零星星的類似的片段，而斷言其爲出於一曲。

聽松 聽松是靜聽吹過松樹的風聲的意思。無錫惠泉山的腳下，有一塊像牀榻一般平的聽松石。據瞎子阿炳說，這曲是宋時有一個和尚做的，原來的名稱，就叫聽松；他是跟一位惠泉山寺院裏的和尚學來的。但我們若聽到這曲個性的堅強，旋律的新穎而有力，便不容易相信它是真出於佛教的音樂。同時，我們也不容易相信以前惠泉山的和尚，會爲了附近的一處風景，創作這樣的一個曲子。瞎子阿炳又講到他所相信的關於這曲的故事。他說：“宋朝時候，金兀朮給岳飛打得走頭無路，十分狠狠地跑到無錫惠泉山的腳下，躺在聽松石上，心驚肉跳地傾聽宋朝兵馬的聲音。這曲便是描寫這個故事，所以又名聽宋。”這種說法，顯然是在“聽松”兩字與“聽宋”兩字間弄諧聲的玩意兒，是一種牽強附會的說法，是不可信的。所以，來源還要待考。

這曲的段落，是我們在聽寫了之後，爲它區分的。這曲個性的顯明堅強，是不可多得的：引子闊大的氣魄；一段由間歇而沈着的三個“6 5”音型而引入的有力樂句；二段一貫地夾雜着變節奏的流麗而挺拔的旋律；三段又由間歇而沈着的四個“5 0 5 0 5 0”音型而導入的一聯明朗雄健的樂句，都滿含着不平凡的情調和結構性。很可以令人驚奇，這曲所發抒的，似乎是一種奮鬥的勇氣和必勝的把握（人民廣播器材廠唱片 51191—A）。——楊蔭瀏

三 瞎子阿炳技藝的淵源

如上文所述，從小孩子時代起，他所從學習的華雪梅，是一位中國樂器樣樣都奏的不差的道士；他十八歲的時候（一九一〇年），已被道教音樂人們所公認，爲技藝傑出的人材（我當時向

道院中去找音樂教師，瞎子阿炳爲十餘位道教樂人所公推爲技藝最好的人物）；他被擠出道家集團，大約是在他兩眼變瞎的前後（可能是在後）。從這，我們可以說，他音樂修養最初主要的基礎，是出於道家的音樂。

但這裏，我們又要問，道家的音樂，究竟是什麼。若觀察一下它的內容，則我們可以說，道家的音樂，大部分是非宗教性的民間音樂。即使想來最應多含宗教意味的禮讚的音樂，其中也有着不少毫未改動的民歌曲調；自名爲道教正宗的四川青城山天師洞常道觀的道家（他們不用絲竹樂器，僅用同鼓、木魚、磬子、鐺鐺等少數敲擊樂器），他們所用唯一宗教歌集全真正韻中的一百多個歌曲中，也很多是古代的詞牌和近代的民歌。瞎子阿炳所曾屬的道派是演奏各種絲竹樂器和鑼鼓樂器的一個普通的道派。他們在神前所奏的絲竹鑼鼓曲調中，有着原詞爲“一個姐兒年十九，端條板凳攔門坐，……”之類的曲調；他們所謂梵音合奏曲調中，所有的都是民間合樂的曲牌，連舞臺所用的鎖呐調也在其中。這可提醒我們道家所吸收的民間音樂是何等的多；他們爲民間音樂所加上，因之，使研究音樂者容易忽略過去的梵音等名稱，是何等的不適宜。

道家音樂，何以會同民間音樂，發生如此深切的關係？我們也許可以從一般道士的生活環境上去獲得解釋。在瞎子阿炳所曾參加過的道士集團中，除了少數曾經由江西龍虎山的張天師所直接封贈或間接承認的道衛師、法師等人，擁有廟產，而以接洽齋主，介紹拜懺生意，隨時向鄉村集合多數道士，並且雇用他們爲專業者以外，一般的道士，實際上大都是佃農，而以被介紹、被雇用，給人家做法事爲副業的。我們可以如此推想：他們生活在農村的環境裏面，他們接近民間音樂豐富的泉源，他們有吸收民間音樂的機會；在他們的法事中間，他們起初將他們所吸收到的民間音樂，使用出來，作爲宗教儀式的點綴，作爲引起齋主們興趣的工具。久而久之，演奏民間音樂，成了道家法事中間一個不可缺少的部分，練習音樂，成了道家學習的項目之一。因他們有着隨時會集的可能，他們的團體，又有着相當的持久性，因之，比起一般民衆間各個分散而興趣又隨時起伏不定的音樂愛好者們來，他們自然更適合於集合音樂材料，大量保存它們。到了今日，道家非但是一部分民間音樂的收集者與保存者而已，他們也是民間音樂在民間相當重要的傳授者與推廣者，各地的吹鼓手，很多是從道家學得曲調和技術的。以前見得在江、浙是如此，現在見得在冀中也是如此（定縣子位村吹歌會中的藝人，直接間接，大都是楊元亨所傳授，而楊元亨原是一位道士）。所以，研究古代及民間音樂者，不應忽略了道家所保存的一部分材料。

根據上述的一切，我們可以說，瞎子阿炳在大約近三十年的道家生活中，對民間音樂，已經有了相當廣泛，而且相當深刻的修養。

但他所學習的，豈止道家音樂而已。問他自己，對他的技藝最有關係的是那一位教師。他回答不出來，他說，幾十年來“我聽見了什麼使我喜愛的音樂，不問能教的是誰，我都跟他學；教過我一曲兩曲的人太多了，連我自己都無法記得；若講幼年時代，曾長期教過我的，就只是華雪梅一人而已。”這句話，我們可看作他超脫一般愛好音樂者所不大能超脫的狹窄的師承保守觀

點的束縛的自白。他超脫了狹窄的師承保守觀點，毫無拘泥地以衆人爲師，創造出自己的技藝。這一點正是我們所應當跟他學習的。若拘拘於師承的看法，來尋找瞎子阿炳音樂技藝的根源，則他的音樂技藝，簡直是無中生有，因爲，在他的周圍，簡直找不出一個真能比得上他的人。

龍船這個曲調，過去和現在，曾經在他周圍可能與他發生過關係的道教樂人中，沒有人能彈，而時常彈的，乃是彈詞說唱的藝人們；他可能是聽了彈詞說唱的藝人們所彈而自己逐漸加以改進的。去年秋天，有一個晚上，中央音樂學院民間管弦樂組的教師和同學們，在第一次聽了瞎子阿炳二泉映月的錄音以後，曾有人提出一個疑問，說：“瞎子阿炳有沒有受到廣東音樂的影響，因爲在這曲中間，偶然也會令人感到稍微有些廣東音樂的氣息。”事後我們通訊調查的結果，知道他曾從我以前的一位學生祝世匡君學到粵曲三潭印月；但除此之外，他却並未從別的來源，學得別的粵曲。

然而瞎子阿炳的創作，不止這些而已。超脫了狹窄的師承的墨守，技術的呆板的模仿，開啓了他自己的主動性與創造性，連繫了他周圍的生活環境，他技術發展的可能性是無限的。僅就音樂言，對一曲的學習，可影響對他曲的瞭解，對一個樂器的學習，可影響對別的樂器的技術；人家的唱或奏，可影響自己的唱或奏。但更重要的，音樂以外，有着無限廣大的天際：阿炳有着他自己的生活和感情，在他周圍，有着影響他生活、喚起和改變他內在的感情的一切事物。這一切，都在他的音樂技藝中間，起了決定的作用。他所受到的舊社會的黑暗環境的壓迫，遠比一般市民所受到的爲深；他長期地主要經由耳朵的感受，通過自己的內心，然後在他主要的工具——音樂——上反映出來。這樣，那些帶有小市民意味的標題的曲調，經他奏來，便去掉了庸俗的趣味，透露出一種來自人民底層的健康而深沈的氣息來。在無錫工人與貧民之間，提起阿炳，凡聽過他演奏而知道他的，幾乎沒有不喜愛他的音樂，並且同情他的遭遇的。

這樣得羣衆愛好的人，在黑暗、貧困中掙扎了幾十年，正當苦盡甘來的時候，不幸與世長辭。舊社會對民間藝人的摧殘、欺辱和新社會對於民間藝人的愛護幫助，對比是多麼鮮明啊！

——楊蔭瀏

四 關於速度用語的說明

1. 因爲（1）國際關於節拍快慢所用的術語如慢板（*largo*）、快板（*allegro*）等，在應用上，並沒有達到科學的統一程度，在不同的統系與不同的應用者間，存在着極大的差異；（2）因爲流行的西文名稱，極不適於一般羣衆的應用；（3）又因爲譯名中所用慢、快等字的意義，與本國民間所用慣的這些字的意義太不相同，所以我們暫時不用這類表示快慢的國際術語，和它們的中文譯名，而祇用每分鐘的拍數來表示速度。
2. 本書中所列的幾個曲調，正和一般常見的中國器樂曲一樣，大都開始慢，入後漸快，由慢到快的改變，極不顯著，是一點一點逐漸增加的；單用一個表示絕對時值的符號放在一曲

的前面，同時在一曲中間再加上些加速的術語或符號，還不足以表達實際演奏的真相。在這種情形之下，本書除在曲首節奏開端的地方列入時值符號以外，在一曲的中間，還隨時列入適用於某一些小節的時值符號；並且對於繼續改變，未到固定時值的部分，另外還在時值符號之後，加用一個箭頭的符號，如, 以表示時值變化的方向。遇此符號時，速度在向着下一鄰近的時值符號改變；演奏者請同時注意到下一時值，以免加快得過多或不足；譬如二泉映月第一小節上有 $J=48$  的符號，到了第十六小節上又有 $J=50$  的符號，則從第一小節每分鐘 48 拍起，節拍逐漸加快，至第十六小節時，約為每分鐘 50 拍，並且，向後又須逐漸加快；這樣下去，到了最後一個後面不加箭頭的時值符號，如 $J=58$ 時，便是已到了這曲最快的速度，從此以後，便保持每分鐘 58 拍的速度，而不再加快了。

——楊蔭瀏

五 關於滑音符號的說明

關於滑音(glissando)符號，國際所流行的，並不統一。這符號最早而至今最普遍的應用，是在豎琴(harp)的樂譜上；如今在鋼琴和提琴類樂器的樂譜上，也偶然用到。記寫的方法，大概說來，有以下幾種形式：

1. 在高低不同的兩個音符間依滑音進行的方向劃一道斜的直線：如 $J \diagup \lceil$ 。
2. 除用上述的斜線之外，有的在斜線上加注一個 gliss：如 $J \text{ gliss} \lceil$ 。
3. 在斜線的末端，加一個箭頭：如 $J \diagup \rceil$ 。
4. 除用一端有箭頭的斜線之外，有的在斜線上加注一個 gliss：如 $J \text{ gliss} \rceil$ 。
5. 在高低不同的兩個音符間，依滑音進行的方向，畫一道浪紋的斜線：如 $J \text{ ~~~~~ } \lceil$ 。

總合上列幾種符號看來，無論是直線也罷，浪紋線也罷，它們有着同樣的作用，那就是指示滑音進行的方向；用直線或用浪紋線是沒有多大分別的（蘇聯的樂譜，大多用直線）。

在採用滑音符號之前，我們曾考慮以下兩個問題：

1. 浪紋線~~~~~所給與我們的，是一種不滑的感覺，而不是一種滑的感覺；在用於豎琴或鋼琴上的“滑音”時，雖似乎比較適宜（那嚴格說來，其實不是真正的滑音），但用在歌唱與提琴一類樂器的滑音上，並不能說是十分恰當。

2. 浪紋線在本國有些器樂譜上，已代表了滑音以外的別的意義，例如：在二胡譜上，用於表示顫弓，在三弦、琵琶等彈弦樂器的譜上，用於表示滾的手法。若為本國各種樂譜，在符號方面作通盤的打算，則把浪紋線用於這些器樂的這類手法，比之用於滑音更為合適。

因此，我們現在所用的滑音符號，不用浪紋線，而在上述五種國際流行的滑音符號中，選擇第三種，略加變通，作 的形式，就是在連音線的末端加一個箭頭；在音符平寫的簡譜中，讓音符本身去代表滑音上下的方向。因為滑音大都是用連音(legato)的奏法奏的，所以，就連音

線上加上箭頭作為連音而帶滑音的特別標誌，是最為簡捷的事。二胡譜常用連音線代表數音一弓的手法，因為滑音大都是用一弓奏的，所以，這一符號在二胡譜中代表了滑音，也同時代表了弓法。

從本書中舉幾個滑音符號的實例如下：

 表示由倚音 3 滑到本音 5（見聽松第三段的開端）。

 表示由 5 音滑到 4 音（見聽松第三段第五小節）。

 表示由 6 音先向上滑到 7 音，然後再向下滑回到 6 音（見龍船第八段第八小節：參看對於琵琶“推復”符號的說明）。

還有一個問題，須附帶加以考慮的，那就是起點音高或終點音高不定或不明確的奏法或唱法。如上面所述，國際所用的滑音符號，常是用於起點音高與終點音高都有一定的滑音的。這在記寫本國樂譜時，便不能表示器樂聲樂中所常見的起點音高或終點音高無定的一種特殊情況。例如在古琴譜和二胡譜中所常用的綽和注（綽是從較低處向上滑至本音，注是從較高處向下滑至本音），大都是起點無定的；又如，在民間帶有語言化意味的唱歌法中，很多是從本音急促地向上或向下滑到無定的終點。遇到這種情形，我們擬用下列的符號：

- ∨ 表示由較高處滑向本音；
- ∧ 表示由較低處滑向本音；
- ∩ 表示由本音向下滑，終點無定；
- ∪ 表示由本音向上滑，終點無定；
- ∩∧ 表示由較低處上滑後，急速下滑至本音；
- ∪∩ 表示由較高處下滑後，急速上滑至本音。

這幾種符號，在本書中並無實例；不過在此附帶提及而已。

——楊蔭瀏

六 琵琶指法符號說明

1. 弦序符號：

- 代表子弦，舊譜作“子”或“ノ”。
- || 代表中弦，舊譜作“中”或“口”。
- ≡ 代表老弦，舊譜作“少”。
- × 代表纏弦，舊譜作“糸”或“么”。

() 代表空弦散音，例如(—)為空子弦，(||)為空中弦，餘類推；舊譜作“六”。

這些符號，都注在音符的下面。

2. 右手指法符號:

通常右手彈奏最適當的位置,是在縛弦上面,離縛弦四公分左右。若在下一點的位置彈,則出音過於剛猛而短促;若在上一點的位置彈,則出音過於軟弱,而且漸帶雜音。所以,除在需要特殊效果的時候,偶然在下一點或上一點的位置彈奏外,通常彈奏,總在縛弦以上,離縛弦四公分左右的所在。

\ 食指將弦向左彈出,叫做“彈”,舊譜簡作“𠂔”或“弓”。

/ 大指將弦向右挑進,叫做“挑”,舊譜簡作“乚”或“才”。

~ 很快的連續彈挑,叫做“滾”。每拍大概作八下,需要圓捷有勁。舊譜簡作“ㄣ”或“ㄥ”。

* 輪有兩種手法:(1)上出輪:先用食指、次中指、又次名指、小指,依次向左彈出,然後大指向右挑進,共得五聲,這叫做上出輪。(2)下出輪:先用小指、次名指、又次中指、食指,依次向左彈出,然後大指向右挑進,共得五聲,這叫做下出輪。輪的次數,隨着每拍時間的快慢而定。若是連着數拍或連輪數音,那麼就在*的後面,加一道橫線來表示,如*——,橫線的長短,按照所需要的時間而定。輪,舊譜簡作“合”或“丰”。

∞ 食指向左同時連彈兩弦,叫做“雙”;舊譜作“双”。

∞ 大指向右同時連挑兩弦,叫做“挑雙”;舊譜簡作“𠂔”或“𠂔”。

八 大指向右挑,同時食指向左彈,叫做“分”;舊譜簡作“八”。

ㄣ 大指向左勾,同時食指向左彈,叫做“扣”;舊譜簡作“口”。

() 大指向左勾,同時食指向右抹(食指面向右彈進,叫做“抹”),叫做“撫”;舊譜簡作“广”或“𠂔”。

多 食指由纏弦至子弦,向左同時連彈四弦,很急的彈下,叫做“劃”。

⊙ 這種符號代表滿輪。作滿輪的方法,是在每輪開始時,用食指由纏弦至子弦,向左連彈四弦;在每輪完畢時,用大指由子弦至纏弦連挑四弦。這種手法,所以叫做“滿輪”,意思就是說輪的時候,要使四條弦都發出聲音來。

× 彈板面:食指甲或中指甲在琵琶面板上,用力敲擊,使面板發聲。舊譜簡作“勺”。

∞ 彈分:這是“\”和“八”兩個手法連接一起,先“\”後“八”;外面的方框,是表示這同樣兩種手法,要連續反覆進行,直到後面音譜上出現了新的符號為止。

∞ 彈撫:是“\”和“()”兩個手法連接在一起,先“\”後“()”,連續反覆進行。

∞* 雙輪:是先“\”後“*”,連續反覆進行。

* / 輪挑:是先“*”後“/”,連續反覆進行。

ㄣ / 扣挑:是先“ㄣ”後“/”,連續反覆進行。

3. 左手指法符號：

- 推：在右手用任何一種手法彈奏的時候，左手食指、中指或名指，同時推弦向右，使弦音逐漸增高，這叫做“推”，例如：2 3 是在右手作“*”時，左手食指同時推動子弦品上的2音，使它增高到3音。舊譜簡作“才”或“佳”。這同一符號也代表“推復”；“推復”就是在右手彈奏時，左手食指、中指或名指推弦，使弦音增高後又回復原位，使弦音回復。例如：3 5 3 2 是在左手按子弦第三品3音時，右手彈出；在左手隨即推至5音時，右手挑進，然後在左手回復原位又到3音時，再彈出。舊譜簡作“佳有”。
- 吟：在右手彈挑發聲的時候，左手按弦，在相上或品上，將弦左右搖動，使弦上發出顫動的餘音，這就叫做“吟”。舊譜簡作“干”。
- 帶起：帶起有兩種情形：(1)先是左手指頭按弦；在右手彈或挑之後，左手按指隨即向左一撥，離開弦身帶出一個空弦散音來，這叫做“帶起”；還有，(2)左手的中指或名指，先按較高的音位，在它上面用食指或中指同時按着較低的音位，在右手彈或挑之後，左手的中指或名指向左一撥，離開弦身，帶出一個食指或中指所按較低的音來，這也叫做“帶起”；舊譜簡作“𠂔”或“𠂔”。
- 撥：左手食指或中指按弦，中指或名指在它下面搔弦發出聲音，這叫做“撥”；舊譜簡作“攵”。
- 打：左手食指或中指按弦，中指或名指在它下面的音位上打弦，發出一個音來，這叫做“打”；舊譜簡作“丁”。
- 泛：左手指頭，對準有定的泛音音位，虛點弦身，同時右手或彈或挑，這樣所發的音，叫做“泛音”；舊譜簡作“ノ”或“乏”。
- 煞：左手按子弦，向右略推，使指甲抵着中弦，同時右手彈中弦，發出噪音來，這叫做“煞”。煞聲雖然也有它所與之相當的一定的音位，但因它本身不是樂音，所以我們在照樣寫出它的音高以後，同時又把它括在括弧裏面，以表示它不是純粹的樂音，而是帶有噪音的音。

本書所列的琵琶指法符號，僅限於瞎子阿炳所奏的曲調中所用到的手法。

—— 曹安和

七 琵琶音位

琵琶上四條弦的定音，有時隨着所奏曲調的不同而改變。瞎子阿炳所奏的三個曲調，都是用的普通的D調（舊名“正調”或“小工調”）定弦法。他彈奏時實際所定的音高，纏弦、老弦、中弦、子弦是依次定成A、d、e、a四音；各弦上D調的散音、按音和泛音的音位，如下圖所列：

D調大音階散按各音音名定位表

	纏絃	老絃	中絃	子絃
山口	5	!	2	5

一相	6	2	3	6
二相	$\flat 7$	$\sharp 2$	4	$\flat 7$
三相	7	3	$\sharp 4$	7
四相	!	4	5	!

一品	2	5	6	2
二品	$\sharp 2$	$\sharp 5$	$\flat 7$	$\sharp 2$
三品	3	6	7	3
四品	4	$\flat 7$	!	4

五品	5	!	2	5
----	---	---	---	---

六品	6	2	3	6
七品	$\flat 7$	$\sharp 2$	4	$\flat 7$
八品	7	3	$\sharp 4$	7
九品	!	4	5	!
十品	2	5	6	2
十一品	3	6	7	3
十二品			!	4
十三品			2	5

D調大音階泛音音名定位表

	纏絃	老絃	中絃	子絃
山口	5	!	2	5

一相				
二相				
三相				
四相	5	!	2	5

一品	2	5	6	2
二品	7	3	$\sharp 4$	7
三品				
四品				

五品	5	!	2	5
----	---	---	---	---

六品				
七品	7	3	$\sharp 4$	7
八品				
九品				
十品	2	5	6	2
十一品				
十二品				
十三品			2	5

——曹安和