

中央音乐学院民族音乐研究所丛刊

民族音乐研究论文集

第三集

音乐出版社

中央音乐学院民族音乐研究所丛刊

民族音乐研究论文集

第三集

音乐出版社

北京

中央音乐学院民族音乐研究所从刊
民族音乐研究论文集〔第三集〕
中央音乐学院民族音乐研究所编

*

音乐出版社出版(北京东单沟沿头33号)
北京市书刊出版业营业许可証出字第063号
新华书店总经售

*

787×1092耗 16开 5印张 90,000字 插页4页
1958年3月北京第1版
1958年3月北京第1次印刷
印数:1—1',060册
统一书号:8026·758 定价0.95元

图 1 长治分水岭战国墓出土的编钟编磬, 这些编钟编磬是 1955 年在山西省长治市战国墓中发掘出土的。编钟共八件, 编磬共二十二件。在同一墓葬中发现这成套的编钟编磬, 对研究当时 (公元前 4—3 世纪) 音乐的情况, 提供了重要的材料。编钟多完整其中七个已经测音, 编磬可惜全都破裂未能测音。

图 2 战国铜壶花纹中的编钟编磬宴乐渔猎壶, 战国时制, 故宫博物院藏。这幅作乐的拓片是铜壶中层花纹的一部分。从图中可以看到当时编钟编磬的造形、悬法和击法。并且从钟和磬都是一个比一个大些来看, 可知当时是以大小的不同来定音的高低。正可以与出土的实物 (见图 1) 相印证。

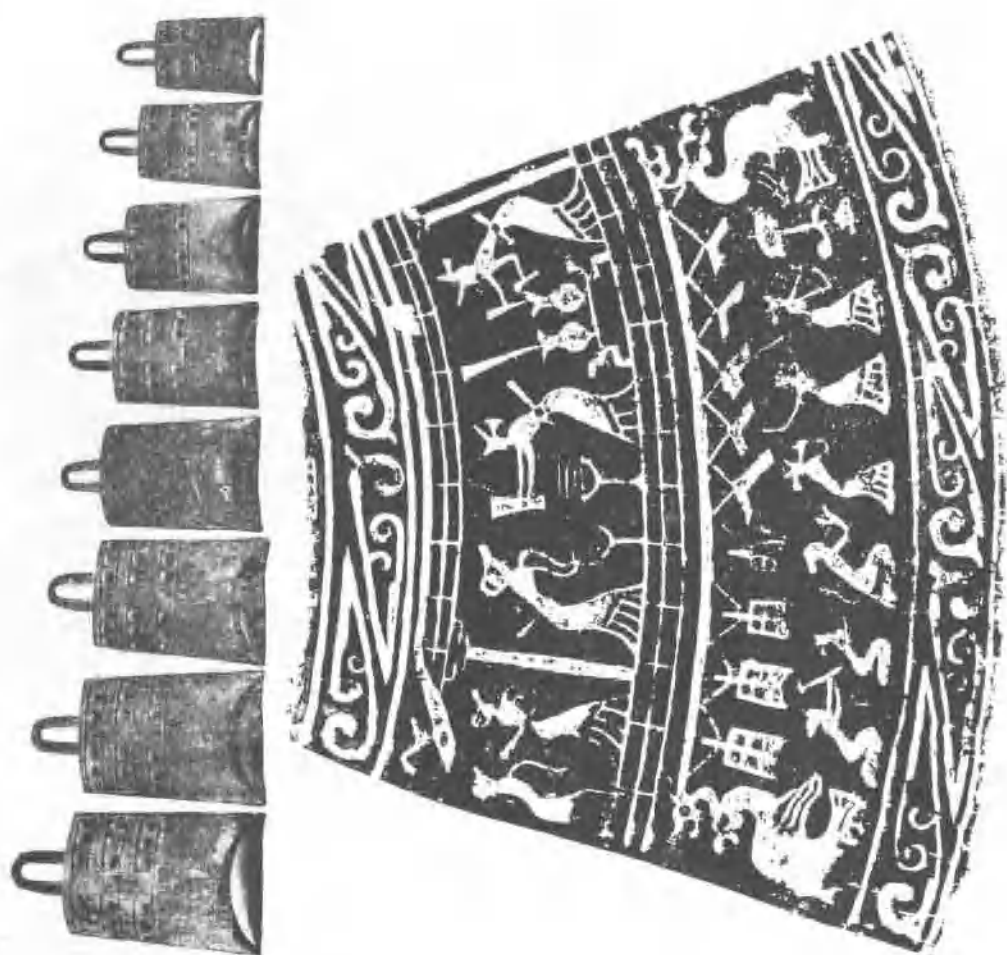


图 2

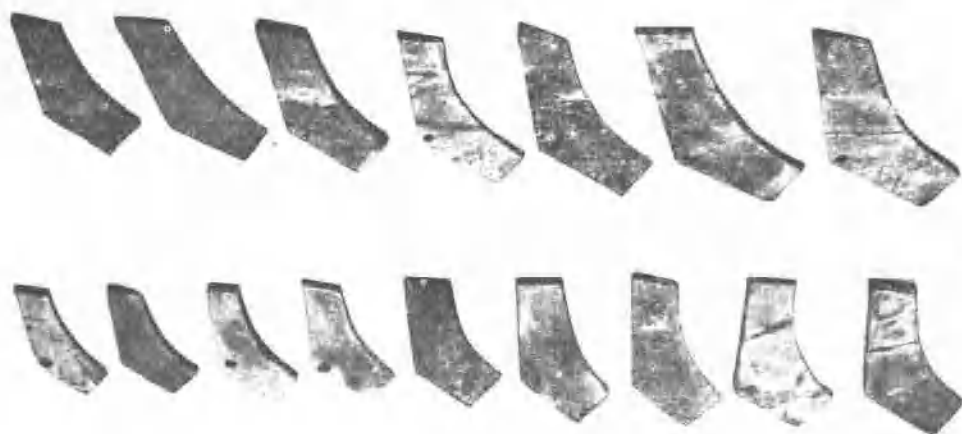


图 1



图1 宝成铁路基建出土东汉抚琴陶俑群。



图2 宝成铁路基建出土东汉陶俑，
可以看出当时指法。



图3 宝成铁路基建出土东汉琴瑟合奏陶俑，
重庆市博物馆共得三对，风格稍有不同。

目 次

1956 年古琴采訪工作報告	查阜西(执笔) 許健 王迪	1
談琵琶音律	楊蔭瀏	9
琵琶介紹	曹安和	15
柘枝考	丘琼荪	21
从音乐和戏曲史上看中国和日本的文化关系	阴法魯	40
羅馬尼亞的民間音乐 (赵雄儉譯)	(罗)梯貝利烏·阿历克山德魯	47
几种西藏歌舞介紹	王文渙	64
沈阳地区梵乐的初探	凌其陣	69

1956年古琴采訪工作报告

查阜西(执笔) 許健 王迪

1. 工作的意义和安排的經過

古琴原来就是“琴”，近三十年来才被人称为古琴。它是我国最早的一种弦乐器，有三千多年的傳統，有独奏、伴奏和合奏三种演奏形式。在秦以前可能只是在士以上的社会阶层中流行，秦以后就流傳到民間，一直生活在民間艺人和士大夫阶层的交流中，而且得到一定的发展。它的形制和演奏方法在汉晋之間定了型。从唐朝起开始創制专譜，到了宋代这种譜式，也經過一些发展而定型，因而保存了几千年来的一些傳統乐曲。近五十年来，演奏古琴的人逐渐减少，水平也逐渐低落；在抗日以前，上海今虞琴社統計全国各地还有两百来人，但是1954年民族音乐研究所再作的統計，就只有九十多人了。在現存的一百四十多种历代傳下来的古琴譜集中，总共有二千八百多个古琴曲譜傳載着历代整理改編过的六百多个古琴曲，但是現时古琴家还能演奏的只剩下七八十曲了。因此，对这个优良傳統的音樂艺术有及时抢救的必要。

早在1954年，中国音乐家协会和民族音乐研究所就想派人去各地收录他們的演奏，未得实现。直到去年，方由协会与艺术局、广播事业局商定，列入本年計劃实行。

协会派了我，民族音乐研究所派了古琴专业干部許健和王迪，組成了一个三人采訪小組，于本年(1956)四月十七日从北京出发，順序到了济南、南京、揚州、苏州、上海、杭州、紹兴、徽州、长沙、合肥、安庆、武汉、重庆、貴阳、成都、灌县、西安等十七个地方，包括行程共計工作了一百天，完成的工作超过了原定的計劃，于七月二十七日回到北京。

在出发之前，艺术局指示我說，政府关怀那些年老貧病古琴家們的生活、修養和健康情况，要我們了解反映；音协指示我說，对奏录古琴曲的人們，在尚未結付稿酬前，应机动地予以資助；民族音乐研究所指示我們訪寻有关古琴古乐的文献、器物等資料并和有关古琴家、古乐爱好者建立必要的交流和研究关系。因此，我們的工作对象就不只是古琴曲的录音，而是可以机动地扩大到古琴、古乐的采訪和交流了。

在古琴录音方面,录音工作是决定用各地广播台、站的设备由台、站负责收录的,应收录的人选和曲选又是去年和各地琴家约定了的。经过音协和广播局的同意,在预定的十八个地方中,我们只到人数较多的十个重点地方;其余的地方是通过通信的办法,请有关台、站直接和琴人接洽收录,但遇有必要,我们可以机动地到其他任何地去进行采访。

出发以前,预定下我们在各地工作的项目如下:

(1) 在小组访问到的各地,把每一琴人陪送到电台奏录他们的琴曲,并可不以约定的人为限。在小组不去的各地,随时通信联系。

(2) 把每一琴人的简历、修养、生活状况填入访问录,存作分析参考的资料,并在事后作为交流资料。

(3) 访问每一地方的图书馆、博物馆和有名私人藏家,把善本、异本琴谱、琴书和有关古琴历史器物转摹或制片收作研究古琴的资料。

(4) 机动地访问那些还未联系到的古琴家,必要时用自各轻便录音机录下他们的演奏。

(5) 遇见稀见的古乐形式,录取资料。

(6) 在各地文化局安排交流或座谈时,向青年音乐工作者介绍我们在古琴方面发掘、整理、改编创作的經驗。

2. 我们的工作的成绩和收获

我们的工作是很顺利的,收获也很满意。这是党和政府重视民族文化遗产的号召和地方有关单位的热烈支持的结果;各地文化当局派来协助我们工作的干部一般地对古乐收集和发掘的兴趣十分浓厚而热情;各地电台音乐工作者一听说是收录古琴曲,就急速地挤出时间来排定录音的日程;琴人们对于约定了要奏录的琴曲,一般地也都作好准备,甚至荒疏了多年的琴曲也都温习好了。是在这样的热情与合作的情况下,使我们能于短短一百天的时间之内,把济南、南京、扬州、苏州、上海、杭州、安庆、滁县、南通、长沙、武汉、重庆、贵阳、成都、西安十五个地方七十五位古琴家的二百二十四曲收录了下来。又在同一时间之内,通过通信的联系,在青岛、广州、厦门、哈尔滨、沙市、南通等七个地方录下了十一位古琴家的三十八曲;共计是二十个地方八十六位古琴家的二百六十二曲;奏录总时间在一千分钟以上。

当我们向每一个琴人了解他们的渊源、师承修养、生活情况时,他们都感到兴奋,很仔细地填报了我们的访问录。他们亲切地追忆着答复我们提出的关于他们在艺术上的任何问题。

让音乐家把此次近两千分钟的古琴录音全面地听一遍，可能会感到那里面有很大一部分的演奏水平不高，甚至会怀疑古琴音乐的价值。如果这样地看，那是不正确的。必须结合琴人的修养和生活情况去理解问题的所在。查看一下八十六位奏录这些琴曲的琴人的访问录，可以了解他们之中大多数对古琴是荒废了二十年乃至三十年，直到解放后受到了国家文艺方针政策的鼓励才“拾起来”的。很多人还是在去年音乐家协会托我去约请他们录音之后，才开始温习的，因而免不了偶然取音不准，指法生硬和节奏支离的病态。这是过去几十年中社会环境使得这一民族文化没落下来的结果。

许多琴人原来是能演奏许多的琴曲的，但是一时来不及温习，所以每人所奏录的琴曲，都只是比较少的一部分，这里把每一奏录的和能演奏而未录的一并列在他们的艺术简历一览表内，以便看出他们的丰富的潜力。

几年来，中央音乐学院的民族音乐研究所辅导着北京古琴研究会在对古琴音乐研究的过程中，发现到见于百年来的著录的古琴文献，包括琴书、琴谱，在两百种以上，但收集得还不完全。我们把这一尚待补充的收集工作也列作我们的任务，我们访问了各地图书馆的古籍部门，深入到它们的善本中去，也访问了每一知名的藏书家、古书店，进行了借阅和采问一切已知和未知的琴谱和琴书。我们在这一方面得到了很满意的结果。其中突出的收获如(1)宁波天一阁所藏明初龔稽古所辑的刻本浙音釋字琴譜，几百年来在天一閣出版的书目中，在天一閣的插架上都誤記为“臞仙神神秘譜”，經我們深入勘閱之后，才发现是一部从未见过著录而又是很負盛名的先代琴家所辑的一个很有特点而又很丰富的材料；(2)清初孔兴誘所辑的刻本琴苑心傳全編，客观上是一个总结明代古琴音乐二十卷的巨著，民国初年有一个孤本藏在上海，为盐商周庆云所有，不知何时被美国收买去了。民族音乐研究所动员国内琴家四处进行訪求，多年未得，但这次我們在重庆图书馆未編目的架上发现了另一个完本；(3)陕西省文化局在民間訪得的清初刻本松声操，是程雄在刊行松风閣琴譜十年之后，把原材料重行校正补充另外刊行的一个精刻本，比較四庫全書根据早期的松风閣刻本所收录的更精深而丰富，尤其是在傳統的琴曲方面。此外我們在上海图书馆善本部查閱了并摘录了周庆云原藏十种善本琴书中的八种；我們校勘并摘录了上海历史文献图书馆所藏程瑶田校注的吹簫录原稿；我們借閱并摘录了私人藏家胡公玄先生的明刊本玉梧琴譜、五音琴譜、古音正宗琴譜；在西安我們借来了五四年代中在北大教琴的古琴家張友鶴的全部手稿，和同时在北京揚州等地研究教授民族音乐知名琴人史蔭美的全部手稿；这些都是久已知名而未見過面的重要古琴文献。

几年来，在基本建设工程中有許多从汉、唐墓葬里出土的器物，在各种中心运动中民間的发现和捐獻的古琴，集中到了各地的历史博物馆，有許多是可以供作古琴音乐研究的

史料和致用的实物。我们也重点地把检阅和鉴定这些器物列作我们的任务，我们访问了各地博物馆的历史部门，深入到他们所藏有关音乐的器物方面去，也在这一方面得到一些令人兴奋的收获。除了实地研究了知名全国的沂南百戏汉代石刻画像，成都王建墓伎乐浮雕，和济南、上海、四川等地许多唐代古琴之外，我们仔细地研究了重庆、成都、南京等处所藏的伎乐俑，其中大群抚琴、吹箫的陶俑都是在宝成铁路工程中所发现彭山汉墓群中出土的东汉明器，它们指证地答复了古琴历史中的几个疑问；肯定了武梁祠几幅横在膝上抚弄的弦乐器是琴（图1）；肯定了东汉时代弹琴的指法现在相同（图2）；肯定了琴箫合奏是东汉时就已有了的演奏形式（图3）。我们在济南博物馆和上海吴金祥家见到另外两张唐代名琴“九霄环佩”，它们都和故宫珍藏的真贋难分；苏州怡园坡僊琴馆旧藏有的苏轼藏琴也在重庆博物馆被我们发现，在北京教琴三十年已故杨时百先生的遗琴“彩凤鸣岐”等二十一张古琴中有十四张已收归浙江省文管会；我们检查了一下抗日以前各地琴家所有的名琴，基本上都还存在，虽然有一些易了主，但是他们都另得到好的主人了。在安徽，我们从年近八旬的老琴家根如和尚了解到，他和他的琴师开霄和尚重编的琴谱新声（即开霄本春草堂琴谱）的原木刻板还在浙江龙游；在西安，文管会的陈尧廷向我们反映，清代乾隆间王善所著琴学秘要原木刻板还在西安某书店，可以出售。这些是我们在采访中所接触到和所了解到有关古琴的一些比较突出的重要器物。

以上提到的这些古琴文献和器物都是有助于研究音乐史学的重要资料。

3. 现时弹琴家的生活、修养和流派

上面提到的那些文献和器物的本身已足说明古琴这一音乐是一种几千年来存活在民间从未失传的艺术；把它们稍许深入地研究一下，它们又说明古琴这一音乐艺术之所以能够存活下来，是由于在长期的封建社会里经常有一些水平较高的古琴专业艺人往往做了帝王的“内庭供奉”；其次不是富贵人家的“清客”就是设帐授徒的“琴师”。我们所接触到的古琴史料中，在清代中叶以后，就不曾见到有知名的“内庭供奉”；百多年来，专业琴人就只有“清客”和“琴师”了。也只是在三十年前还有几个古琴专业者在上海偶尔受到几个“爱风雅”的富商的照顾。到1939年最后一个“清客”李子昭死在苏州文玩出口商周冠九的家中，从那以后就只有一些半专业的“琴师”流散在很少的几个地方了。到现在，在民间只有这些半专业的琴师本人和他们与旧时清客琴师所教会了的一些业余琴人，是我们这次访问和录音的对象。

我们在十七个地方所访问到的琴人，大多数是业余琴人。只有极少数的琴人是曾经或在最近以教琴为生的。总算起来也只有管平湖、吴景略、夏一峰、詹澄秋、龙琴舫、杨葆元、

关仲航等人。(其中有不^受束修的琴师,也作为专业算了)。在这些琴人中,北京的管平湖和上海的吴景略琴艺较高,他们不但在三年前起,即已得着政府的照顾,而且已经先后走上了研究和教学的岗位了。

从古琴的历史文献中看,古琴是向来有很显著的宗派体现在古琴演奏的形式和风格的方面,他们经常地闹对立,经常地互相攻讦。但是现在改变了,在形式上,现在几乎只剩下作为器乐独奏的一种了;在风格上,绝大多数琴家都互相尊重而团结,可以说基本上他们都互不相侵。古琴音乐在今天,似乎是只有一些不同的流派而没有宗派了。

在明代万曆間(1600左右),江苏常熟出现一个很突出的虞山派(琴家有时称为常熟派、熟派或琴川派);它讲究把古琴看作是纯器乐独奏的音乐,不用唱调,只搞演奏;而以“清微澹远”为追求的最高效果。从此以后,弹琴家都争说自己是虞山派,直到现在还是如此。但是早在清代康熙年間(1700左右)程允基就已指出他“专访虞山,而有古调时调之别,乃知授受不同,师傅各异”。(琴说,与胡远山论琴学书)事实上现时各地琴家演奏的风格还是因授受不同在风格上突现着显著的区别的,我们就不得不确认流派的存在,并去分析这些流派。

从三十年前起,各地弹琴的人有了一些接触,就渐渐地互相习用了一些流派的名称,它们是“川派”,“诸城派”,“广陵派”,“九嶷派”等,这是从琴人们的师承、渊源结合着他们各个的演奏风格去验证、分析出来的。到现在为止,还没有人承认一个新的流派,我们在采訪中,只能从琴人们的师承和渊源结合他们的实际演奏去验证、分析他们的流派。说得具体些,我们确认一个流派,它必须有一批代表性的琴曲;而且这一批代表性的琴曲由它们的被传授者演奏出来,风格必须大致统一;我们确认某一人是属于某一流派,他的最先直接师承是这一流派中的传授人,而且他演奏这一流派的代表性琴曲时风格和这一流派大致相符,至于他自己发掘的和创作的琴曲就不用来否定他应属的流派。根据这一方法,以传人的地区为名,我们分析出现时存在的流派如下:

把古琴家的流派分析出来是有必要的。因为在采訪中我们见到同一琴曲由不同的人演奏出来往往有很大的差异,这并不是由于谱本的不同,也不是由于技巧水平的差别。古琴家们传统地把这种差异认作是风格的不同,一般地都互相推重,在个别情况下虽有诤评,但从把问题牵涉到技巧水平方面去。现在我们已经录下了两百多个琴曲资料,在放听之时必然会感到某些演奏的效果不习惯或不顺耳,若能从流派和风格的差异去体认它们,就可能更好地欣赏它们,理解它们。至于流派分析得正确与否,尤其是在琴家从属于某流派的问题上,是可能有问题的,这里只是作一初步的划分。

派别	师承或渊源	有代表性的琴曲	上一代的代表人	现时代表人
泛川	張孔山	流水、瀟湘水云、暮庭 咒、醉漁、讀易、忆故人、 南平沙。	楊紫东	龙琴舫, 吳淩阳, 顧梅堯, 夏一峯, 沈草农, 招学庵, 查阜西。
諸城	1. 王心源	搗衣、搔首、长門怨、 风雷引、关山月、春晓 怨、平沙落雁。	1. 王露	1. 翁澄秋
广陵	2. 王冷泉		2. 王燕卿	2. 徐立蓀
	徐霖 (大生)	樵歌、龙翔、梅花三弄、 平沙落雁。	秦維翰	張子謙, 刘少椿
九嶷	黃勉之	漁歌、梅花三弄、漁樵問 答、平沙落雁、水仙、 鹿鳴。	楊时百	管平湖, 楊葆元
岭南	黃景星	碧澗流泉、怀古引、烏夜 啼。	郑健侯	楊新倫
新浙	苏璟	漁歌、高山、平沙瀟湘。	范虹竹, 釋开济	張冶(味真), 根 如和尚, 徐元白。
浦城	祝凤喈	平沙、水仙。	張慕樵	郭同甫
凤阳	不明	梅花三弄、忆故人醉漁。	馬秋潭	計鍾山

4. 在采访工作中的交流和它的作用

“知音”这个名词刻画着几千年来我国音乐家热爱交流的意识形态。为了满足各地琴人和音乐工作者对交流的要求，我们在一些重点的交流座谈中并向一些重点琴人介绍了下列几种材料：

- (1) 放奏各地最优秀的琴曲录音；
- (2) 放奏管平湖在組織领导下发掘出来的古曲广陵散并展出王迪听写的广陵散五线谱；
- (3) 放奏許健用古琴曲流水改編的民族器乐曲由中央人民广播电台民族乐队演出的录音；
- (4) 本次采访中计划录音的人选曲选預約表；
- (5) 国内现存琴谱和琴书的調查目录。

这种交流性的介绍产生了很大的好的影响，除了上面提到的許多收获与此有关之外，我们还取得了以下的成效和教育：

在反应方面：更激动了交流的热情，使原来对录音兴趣淡薄的琴人转变为爭取录音，杭州八十岁的張味真先生原来謝絕了录音，但他竟录了大曲漁歌；南京黃友葵先生強調廣

陵散的彈出和听写、流水改編的大合奏是民族音乐发掘、整理和发展的典型示范；陈洪先生在座談了記譜上的意見，希望能把指法里的吟猱細節表达出来（使我們发觉收集工作和使用資料不相聞問是无裨于創作的）；南京琴人王生香指出計劃录音的人选、曲选表中遺漏了安徽老琴家根如和尚，張正吟指出遺漏了揚州琴家刘少椿和胥桐华；上海胡公玄先生指出古琴譜集目录中遺漏了济南的明本和斋琴譜。

在启发方面：济南山东师范学院音乐系主任李华軒先生說，他在四十年前企图把所会的古琴曲写成五綫譜給人們作改編器乐曲的資料，有人在他實踐中遭遇困难时笑他不现实，因此放弃了，但是在今天共产党的领导下，居然使老年琴家和青年后进合作把从前認為不可能的事变成了现实；他又說，电台民族乐队演奏的流水，突现出一种特殊风格的交响气氛，若不是事先說明了是用古琴曲改編的民族器乐曲，他就把它当作东方风格的交响乐曲来听了！最后他表示也要从事这样的工作。西安一个青年音乐工作者听了我們这三种录音之后向我說，她已往在思想上始終認為民族音乐不如西洋音乐，想不到祖国有这样偉大而悠揚的彈弦乐曲，改編到民族器乐中去也变成了一种別有风格的交响乐；她說，她不但对民族音乐感到了兴趣，建立了信心，而且使她的热爱祖国的心情更加激动起来了！上海的姚丙炎和南通的徐立蓀原来都未計劃奏录广陵散，因听到管平湖的录音之后，也爭取奏录了，因此使我們在这次采訪中收得了五个人彈奏的广陵散，四个碣石調幽兰。

这些反应与启发的意义和影响都是很大的，它們超出了我們原来期待的愿望——不只滿足了“知音”的要求，而且激发了音乐家对民族遗产的热爱，掀动了人們爱国主义的热情。

5. 經驗 和 教訓

但是我們的工作也是有缺点的；某些准备工作的細節做得不很够，某些現場工作的檢查和交代做得不及时。

我們虽然有发现更多琴人的意图，但是我們沒有采取任何具体措施。直到較后，四川省人民广播电台編輯胡文熹同志建議发布关于我們采訪古琴的新聞，我們还保守地認為不必“張揚”。后来他坚持发布了新聞，結果我們三天之后就收到了由灌县，长宁，崇庆，三个地方的来信，因而多接触到刘兆鑫，刘湘石，伍洛书三个琴人，因为時間来不及，我們只把在成都的刘兆鑫安排了录音并和成都的其他琴人取上联系，其余二人則未及晤見，也未录音。假使我們在將到某地之前就預先安排发布这样的新聞，那么我們这次采訪的收获就会多得多了，这是一个教訓。

我們有发现更多有关古琴的文献和器物的意图，但是我們也未采取任何具体措施。

直到最后,当我们看到陕西省图书馆的书目中連一部琴譜都沒有,正在叹息,陕西群众艺术馆却一次就搬出了五十多部历代的古琴譜集,給我們鉴定选择。原来他們在一月以前就預先派了干部到八个县里去收集民族音乐譜集,使我們能在这五十多种书譜中,发现了清初程雄第二个譜集松声操和五四时期北京大学琴师張友鶴的大批手稿。假使我們早时把我們的意图預先通知每一要去的地方,請他們照陕西的办法做,那末我們在文献器物方面的收获也可能更多。这也是一个經驗。

我們很严肃、很慚愧地对待录音的工作,在每个地方把老年琴人陪送到电台去,耐心地掌握他們的情緒,耐心地听从他們三番五次地返工重录,耐心地听从电台对時間的安排和变更,抓紧每一琴曲的時間和每一个琴人的性格在有限的录音時間上定好計劃作好安排;因此,我們并未遭遇到很大的困难,而能順利地超額完成了任务。这說明我們在現場的工作方面是做得不錯的。可能就是因为現場工作的順利招致了我們的自滿,而忽略了在現場的及时檢查和明确交代的工作,以致給汇集全部資料增加了困难,拖长了整理出录音节目目录表的時間。

我們正視了这几个缺点,它們將是我們以后在采訪收集工作上的良好教訓。

1956年8月1日

談 琵琶 音 律

楊 蔭 瀏

一、琵琶旧七品及旧十一品上的特殊音位問題

琵琶旧七品及旧十一品上的音位,都是特殊的音位(参看图1),尤其可以注意的,是它的第七度低了一个四分之一音(半个半音),它的第四度高了一个四分之一音(低四分之一音的第三度及高四分之一音的第一度,因为不大用得到,我們暫可不加考虑)。

这两个特殊的品位,連它們在四条弦上产生的特殊音位,是否有予以保留的必要?从琵琶所有相品音位所代表的整个音律系統看,从它上面所演奏的曲調看,都可以见得,这两个品位和它們上面的音位,都沒有保留的必要。

首先,从音律系統看,若取D調音阶中的各音为比較标准,則在同一个旧琵琶上,有着准确的第七度音(纏弦三相的“ $\dot{7}$ ”,中弦三品及子弦三相的 $\dot{7}$,中弦十一品的“ $\dot{7}$ ”——参看图1,下同),也有准确的第七度音的低半音(纏弦二相的“ $\flat\dot{7}$ ”,老弦四品、中弦二品及子弦二相的“ $\flat\dot{7}$ ”,有着准确的第四度音(纏弦四品、老弦四相及中弦二相的“ $\dot{4}$ ”,老弦九品及子弦四品的“ $\dot{4}$ ”,也有着准确的第四度音的高半音(中弦三相的“ $\sharp\dot{4}$ ”),在整个琵琶上,与現代音高一致的准确的音律系統,是占着絕對的优势。这些,无疑地是我們應該予以肯定的部分。旧七品与旧十一品上那些与之矛盾的不穩定的音位,倒是可以考虑,不必予以过度的重視的。

其次,再从曲調的轉調进行部分来看。轉調的例子,在琵琶曲調中是很多的;常听到的十面埋伏,就是其中之一。下面就在十面埋伏中^①,找一些实例,來說明这一問題:

1. 在表面上用D調記写的,只有“ $\dot{4}$ 、 $\dot{5}$ 、 $\dot{6}$ 、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ ”五个音的旋律中,我們除有强烈的G調音阶的感觉以外,同时也有着对准确的“ $\dot{4}$ ”音(不是“ $\sharp\dot{4}$ ”音)的要求。因为——

表面上D調的 $\dot{4}$ 、 $\dot{5}$ 、 $\dot{6}$ 、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 实际是G調的 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ 、 $\dot{5}$ 、 $\dot{6}$ 。

这里的“ $\dot{4}$ ”音,不宜于不上不下,游移不定。例如,本曲:

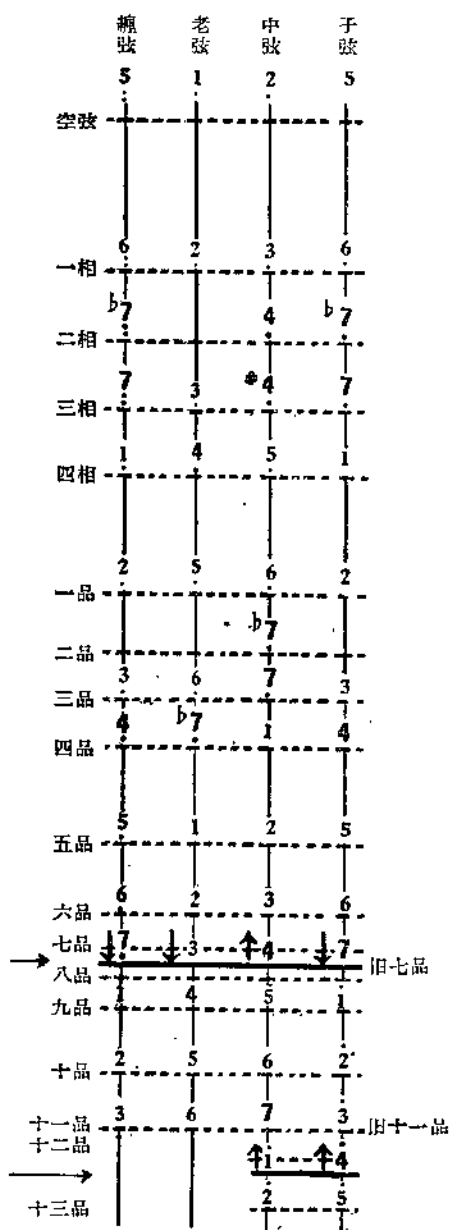
第【2】段中,D調的 $\underline{\dot{6}\dot{6}\dot{1}} \quad \underline{\dot{5}\dot{5}\dot{6}} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{6}\dot{1}\dot{6}\dot{5}} \quad \underline{\dot{4}\dot{5}\dot{6}} \quad | \quad \dot{2} \cdots \cdots$,

实际是G調的 $\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{5}} \quad \underline{\dot{2}\dot{2}\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad | \quad \underline{\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}} \quad | \quad \dot{6} \cdots \cdots$ 。

这里的“ $\dot{4}$ ”音,虽然用的是中弦旧七品上的音位,但从轉調的明确要求来看,这一“ $\dot{4}$ ”音,是不宜于不穩定的;又从这段音乐中前前后后所用好多子弦三品上准确的 $\dot{4}$ 音来看,这一

① 据李廷松先生所彈汪昱庭先生的傳譜。

图1 琵琶D调音位



“4”音,也不宜于在其中突出地加高的,在这样的 情形之下,我们就可以断然将这音记作“4”音,而不必记作“↑4”音了。

2. 在表面上用D调记写的,只用“5、6、7、 $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ ”五个音的旋律中,我们除有A调音阶的感觉以外,同时也有着对准确的“7”音(不是“↓7”音)的要求,因为——

表面上D调的, 5. 6. 7 $\dot{2}$. $\dot{3}$.

实际是A调的, 1. 2. 3 5. 6.

这里的“7”音也不宜于不稳定。例如“本曲第【6】段中基本上只用到“5、6、7、 $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ ”五个音和它们的高低八度:

其D调的 $\underline{5. 6} \quad \underline{7 \dot{2} \dot{3}} \mid 6 \cdots \cdots$,

实际是A调的 $\underline{1. 2} \quad \underline{3 5 6} \mid 2 \cdots \cdots$.

这里的“7”音,虽然用的是子弦旧七品上的音位,但从转调的要求以及本段后面所用中段三品上“7”音之所明确肯定,则它应该是准确的“7”音,而不应该是不稳定的“↓7”音。

3. 在表面上用D调记写的,只用“ $b7$ 、1、2、4、5”五个音的旋律中,我们除了有C调音阶的感觉以外,同时也有着对准确的“ $b7$ ”音(不是“↓7”音)的要求,因为——

表面上D调的 $b7$ 、1、2、4、5,

实际是C调的 1、2、3、5、6.

这里的“ $b7$ ”音,也不宜于不稳定。例如,在本曲第【1】段中,有很大部分,基本上只用到“ $b7$ 、1、2、4、5”

五个音和它们的高低八度;在这些地方,就很显然,有着对C调音阶的强烈要求,也就是对准确的“ $b7$ ”音的强烈要求,因此:

其D调的 $\underline{5 b7} \quad \underline{5 4} \mid \underline{5 5} \quad \underline{5 b7} \quad \underline{5 4} \mid \underline{5 5} \quad \underline{5 b7} \quad \underline{5 4} \cdots \cdots \underline{5 7 5 4} \mid 5 \cdots \cdots$,