

琵琶古曲《十面埋伏》
版本集锦与研究

林寅之编著

中央音乐学院学报社出版

琵琶古曲《十面埋伏》 版本集锦与研究

An Anthology of Various Editions of the
Ancient Pipa Piece "AMBUSH FROM ALL SIDES" and the
Researches on Them

琵琶の古曲《楚漢の戦い》

いろいろの版の抜萃とその検討

西訪名家傳譜探源溯
流以论证一部古乐之演变
及诸多法眼之形成此治学
精神可嘉

戊辰年冬題

林寅之著作之出版

李燠之



存真豈求獭祭
致用纔見匠心

書贈寅之

十面賦年集錦之作

黃翔鵬

戊辰八月



序

秦鹏章

琵琶艺术源远流长，在千百年历史传统中，不知通过多少人的聪敏才智，不断创造奏技、改进器制和创作新的独奏曲目。经历漫长的史期为我们留下宝贵的音乐遗产，成为我国优秀的音乐文化传统中一个重要的组成部分。使我们在今天得以继承、研究而继续发展。

由于历史的原因，前人在琵琶乐曲与奏技的传授中，久长地以手传口授的方式分头教学，即使留下的清代及民国年间的刻本或手抄本，也仅记其基本音节与部分指法，致使有读谱难明真髓的困难；且从学者亦未记有师授时的文字记录，仅赖代代传人在师承中各自掌握而流传，其中恐也有难认是“尽得师传”的。然而，今人应感佩于琵琶艺术前辈热心刊刻乐曲成集之功，使我们尚能得见宝贵的乐谱记载，否则将成为史料中欠于谱证的空白。至如传授中的手抄谱，它难免有鱼鲁之误或抄中脱漏，但总也是可供部分佐证的历史资料。且从各版本的出处与传人籍贯所示，使我们了解琵琶艺术传布地域之广和如此优秀传人之众。值得重视的是，诸刻本中同曲在不同年代、不同地方的传授中，出现了前后衍变的实录。足见前人并不拘泥于一谱定式，而是代代在乐曲或奏技上有所加工修琢地不断创新。可能某地受条件限制，虽有先传之谱反不如他地后传的动听而少人传奏。何况琵琶艺术的发展是与地方乐种及戏曲、说唱之琵琶演奏有紧密的潜在结合，是互学优长中丰富曲目或促进奏技的创新。如近代出现的《弹词三六》琵琶曲即是一例。笔者于60年前(二十年代)在上海尚听到弹词名家张步蟾每星期日在书场演奏《十面埋伏》《龙船》《洋操》等曲，而木牌上还特书“加演大套琵琶”。说明琵琶艺术早在人民的文化生活中留下普遍爱好的纪录。而如江西戏曲“弋阳腔”、四川说唱的“清音”，琵琶还是主要的伴奏乐器。甚至各地寺庙的“四大金刚”中都塑有手执琵琶的天神，可见琵琶之如何深入民间的了。在其取得深厚的群众欣赏基础后，必然相辅地促进了琵琶艺术的创新与发展。但因我国地域广大，各城市间文化、经济、交通和商贸等发展情况的不平衡，各类音乐的传布都受到一定的制约，影响了相互的交流。琵琶艺术亦不例外，如传统曲目流传的广仄，加工程度的参差，受学人数的多寡，乐器制作的精次，都历史地反映着客观条件的影响。并且，过去各地琵琶演奏家大多局限于地理环境，在长期的各自相传中，必然带有或多或少的不同地方音乐的影响(上海老辈琵琶演奏家多数是先学“江南丝竹”的)，同时又各具不同创造而形成各自的某些特点。在师承的手传口授中(即使有谱)，学者总祈求尽得师传地大多以一师为模式，久之在与各地交流中，自然地以其特点或乐曲成为不同的以地方命名的“派”，或被称为“流派”。而且“派”的命名总是后人为区别传曲、传人而后加的。在已收集到的版本中并未发现有自标为“派”的(只有区别传曲分称广义的“南派”“北派”)。而无刻本印行的汪昱庭先生虽有“浦东派”的师承关系，他又广学又加工，因近代师承和传袭其奏谱与技艺又最多，后人遂尊之

以姓氏为名的“汪派”；并且亦有以其所在地称汪氏及其学生辈为“上海派”。足见“派”(流派)是自然地在历史中形成，自标恐亦仅说明其师承所由而已。何况前人版本中《十面埋伏》有三首(其它曲也有类似情况)，乐曲结构与音节基本上大同小异，如坚欲以某一“派”的传本为“正宗”“嫡传”恐亦难圆其说。毕竟乐曲必有其原始作者，仅是无从查证，不可能三地作者能作出相似雷同的《十面埋伏》是显而易明的，从三传谱中可得知是同宗的衍变，是古曲四传，而其加工的多寡优次和流传的广度，倒是后人选择继承的关键。存本较早的可供衍变之证，但毕竟后续更多加工的版本更起推动琵琶艺术发展的作用。

拙见认为，今天乐教遍施的情况下，琵琶艺术继承和学习上种种客观制约的不利因素已经解脱，已打破了历史中个人爱好的小天地，琵琶独奏不仅在音乐会、歌舞晚会中常常出现，培养独奏人才已为各地院校普遍重视，但还须考虑绝大多数琵琶学生将在民族乐队中演奏(包括独奏者)，他们必然要为各类创作的需要去达到音乐表现的多样要求，宜应在教学中学习各个流派的优长和近代新创作，以满足工作上的需要。作为艺术研究来看，期望精集各派之长和近人在乐曲与奏技上的创造，汇成“中国琵琶艺术”的大成，谅在不久的将来是完全可能的。也必须提一下：琵琶艺术确是在建国后短短的近40年间得到了极大的发展，传统曲目和优秀的新改编、新创作已广被演奏于国内和国际乐坛，确是适应了时代的需要，丰富了人民的文化生活，且人才辈出，新作涌现，为继承传统和发展创新的华夏琵琶艺术作出了很大的贡献。但因客观音乐实践的需要而形成演奏、创作和传教的发展多于学术上的理论研究，以致前人各流派与今人改编的乐曲尚少综合比较的研究阐说。这与传统版本之未予全部刻印流传不无关系(希有关方面能注意及之)。今林寅之同志以《十面埋伏》一曲为中心，积十年的辛劳，搜集此曲各流派和今人编作的资料作了比较客观的分析和研究，并对师承传人深入调查绘制了网络图，是由一曲的研究而全面介绍了近二百年来传统中各个流派和知名传人的师承关系，为近现代琵琶发展情况提供了可靠的史料，相信这本论著不单是学术见解的表述，无疑还将起到琵琶艺术学术研究的推动作用。欣喜之余，谨应作者之嘱为序，为读者介绍，并略抒鄙见求正。

1988年10月于北京

琵琶古曲《十面埋伏》纵横谈

——为中国传统音乐学会第四届年会而作

林寅之

琵琶古曲《十面埋伏》，是我国民间音乐宝库中的珍品，是众多琵琶曲目中的奇葩，历经数百年而盛传不衰。半个世纪前，通过杰出的琵琶演奏家朱英和卫仲乐先生的演奏，又将这首著名琵琶曲名扬中外。这首具有东方神奇色彩的乐曲，以琵琶特有的演奏技法，把千军万马鏖战疆场的悲壮景象表现得有声有色，使人犹如身临其境。而今，此曲经无数琵琶演奏家的不断加工锤炼，使之日臻完美，乐曲气势更加磅礴，音乐表现更为生动，堪称世界音乐史上的瑰宝。

1983年，我开始从搜集资料入手^①，并运用比较的方法，对这首乐曲各流派的版本进行了初步研究。本文的目的，是从“结构”的角度去认识众多版本的结构特点，找到结构对表现内容的关系及其在历史进程中变化的轨迹。由于篇幅所限，难以将目前收集到的三十余种版本一一作详尽介绍，而只撷取其中较有典型意义的某些版本加以简要比较，从异同中找寻其各流派琵琶演奏家的特点。有兴趣者还可以从索引的乐谱中自寻比较对象。

目前存在的《十面埋伏》版本可分为三大类。

- 一、传统版本（经传派中几代琵琶家整理的版本）
- 二、传统版本的节本（将传统版本的某些段落加以删节）
- 三、改编版本（取各家版本重新组结凝炼而成）

我们采取纵与横两种形式进行比较，从横向比较中可以看到不同传派的各家特点。从纵向比较中可以看到同一传派中随着日月荏苒而不断发展变化的情况。总之，从曲谱的异同中，可以看到此曲在结构上不同的逻辑思维和审美观点的倾向。

横向比较（一）

清末形成的无锡、平湖、崇明、浦东琵琶四大流派以及后来形成的汪派已得到社会的公认。下表为较有影响的各传派版本结构之不同情况（因节拍形式多有不同，故音乐以拍数计）：

传派	据所传人奏谱	战前准备→	战斗过程→	战后余音
1.无锡派	王露谱 ^②	394	169	274
2.平湖派	朱英谱	480	460	202
3.崇明派	曹安和谱	811	261	205
4.浦东派	沈浩初谱	494	487	352
5.汪派	汪昱庭谱	368	473	239

①《十面埋伏》版本曲谱音响资料索引见书中附录。

②从传统角度讲，王露谱《十面》可确认为无锡派代表人物的华氏谱。

各派琵琶演奏家虽然皆以楚汉垓下（今安徽灵璧县）之战来展开乐思，但表现内容的侧重则不尽相同，乐谱也各有盈缩。因而在结构上差异颇大。从表格中我们可以清楚地看到这一点。王谱的战斗过程比较简赅，而朱谱则加强了这方面的渲染。曹谱在战前准备部分采用浓笔重墨（其前辈沈肇州《瀛洲古调》的风格即如此）。沈谱则增加了战斗余音的描绘（但此派的始祖鞠谱并非如此，显然已有所发展）。而相比之下汪谱则更着意追求结构上的平衡（在继承前人的基础上有独创性，对后世影响也较大），见书中谱例。

横向比较（二）

	华秋苹谱	鞠士林谱	李芳园谱	王心葵谱
谱式	工尺谱	工尺谱	工尺谱	工尺谱
出版年代	1819	1860（编订）	1895	1920
小标题段数	13 段	13 段	18 段	13 段
各段小标题	(1) 开门放炮	(1) 开门放炮	(1) 列营	(2) 开门放炮
	(2) 吹打	(3) 吹打	(2) 分营	(2) 吹打
	(3) 点将	(3) 点将	(3) 军鼓	(3) 点将
	(4) 排队	(4) 排队	(4) 掌号	(4) 排队
	(5) 埋伏	(5) 埋伏	(5) 放炮	(5) 埋伏
	(6) 小战	(6) 小战	(6) 吹打开门	(6) 小战
	(7) 呐喊	(7) 呐喊	(7) 点将	(7) 呐喊
	(8) 大战	(8) 大战	(8) 排阵	(8) 大战
	(9) 败阵	(9) 败阵	(9) 走队	(9) 败阵
	(10) 乌江	(10) 乌江	(10) 埋伏	(10) 乌江
	(11) 争功	(11) 争功	(11) 小战	(11) 争功
	(12) 凯歌	(12) 凯歌	(12) 垓下大战	(12) 凯歌
	(13) 回营	(13) 回营	(13) 百万军声	(13) 回营
			(14) 项王败阵	
			(15) 乌江	
			(16) 众军奏凯	
			(17) 诸将争功	
			(18) 收阵回营	

1. 在《十面埋伏》这四种版本中，从段落划分、各段小标题及工尺谱文字上均可看出鞠谱、王谱皆沿袭华谱所收集、刊印的我国第一个《十面埋伏》版本。其中只有极个别谱字不同，有可能是抄误。另有一点值得注意，根据工尺谱所译的乐谱，旋律音字相同而节奏、节拍却迥异！

从这里可看到两个问题:

①我国的工尺谱记谱不够详尽,特别是节奏常被忽略。古代口传手授的方法,使乐谱往往只是提纲。正如朱英(荇青)所说:“李氏谱所载虽简,但李氏平生是演时详于教,教时详于传谱,传谱详于出版谱”^①。林石城《鞠士林琵琶谱译谱说明》中亦写有:“清代用工尺字谱记写的琵琶谱,大都是原谱,不是演奏谱。”

②上述两份译谱节奏之简单已难以与今日演奏谱中丰富的节奏变化作比较了。这是在社会发展中,人们心理素质必然产生的变化,也是符合事物由初级走向高级的发展规律。

2.李氏谱与其它谱的比较:

①从段落小标题看,李氏谱中将“开门放炮”改为“列营”,这一改动从故事发展情节来看比较合理,所以为众多的琵琶演奏家所接受并沿用至今。

②乐谱中增加了“军鼓”、“掌号”、“放炮”三个小标题,把华氏谱中的这部分音乐略加发展变化,使人们对这首标题音乐增加了某些联想,因而在表现古战场的战斗气氛上增加了一定的艺术效果。

③对“大战”与“呐喊”(百万军声)“争功”与“奏凯”作了结构次序上的调整,这是顺理成章的,因而我们能从李氏谱中看到其积极用心之所在。此外,李氏有五代琵琶世家之渊源,因而在乐曲的发展、琵琶演奏技法及记谱等方面都有一定的贡献。

横向比较(三)

在五十年代,著名琵琶演奏家秦鹏章演奏的传统版本节谱通过灌制唱片、电台广播不断在国内外舞台演出,这对以后出现的某些版本(见下表),亦有较大的影响。

刘德海 1975 年谱	汤良兴 1974 年谱	孙雪金 1974 年谱
全曲分为九段	全曲分为十二段	全曲分为十一段
(1) 列营 (2) 擂鼓 (3) 吹打 (4) 排阵 (5) 埋伏 (6) 小战 (7) 大战 (8) 呐喊 (9) 追击	(1) 列营 (2) 分营 (3) 擂鼓 (4) 掌号 (5) 吹打 (6) 排阵 (7) 走队 (8) 埋伏 (9) 小战 (10) 大战 (11) 酣战 (呐喊、重围、 挺进、起伏、溃敌) (12) 追击	(1) 列营 (2) 吹打 (3) 点将 (4) 排阵 (5) 走队 (6) 埋伏 (7) 鸡鸣山小战 (8) 九里山大战 (9) 楚歌 (10) 伏起呐喊 (11) 乘胜追击
三大部分音乐长度比例 240 : 255 : 36	三大部分音乐长度比例 443 : 399 : 57	三大部分音乐长度比例 390 : 375 : 44

在这组比较中我们可以看到以下结构之特点:

①乐曲均从“列营”开始至“追击”结束。把传统小标题“传号收兵”改为“追击”或“乘胜追击”。

②对传统版本中战斗准备部分,各曲均作了压缩。对战后余音一段作了较大的删节(秦谱节本即到“传号收兵”结束)。

^①殷惠麟、杨毓荪《浅谈平湖 李芳园传派 琵琶艺术特点》(广州音乐学院学报 82 <4>)

③三位整理者不约而同的对“大战”特别是“呐喊”一段作了较大的发展，更加追求激烈战斗的舞台效果，旋律也有较大的发展变化，与传统版本中审美观念的追求明显不同。

纵向比较（一）

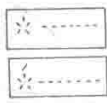
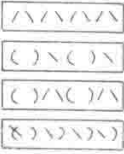
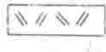
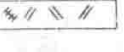
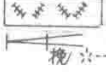
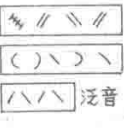
鞠士林—— 陈子敬—— 沈浩初—— 林石城—— 刘德海
 (1860 年抄谱) (1898 年抄谱) (1929 年刊谱) (1980 年刊谱) (1982 年抄谱)

浦东派琵琶是我国影响较大的琵琶流派之一。以上琵琶演奏家均为该传派的主要代表人物（刘氏兼容平湖派、汪派之精华）。下面仅从他们所整理演奏的《十面埋伏》版本中段落、乐谱变化情况以及大段演奏技法的运用诸方面加以比较，可以看出浦东派琵琶传派技法的继承、发展、创新。

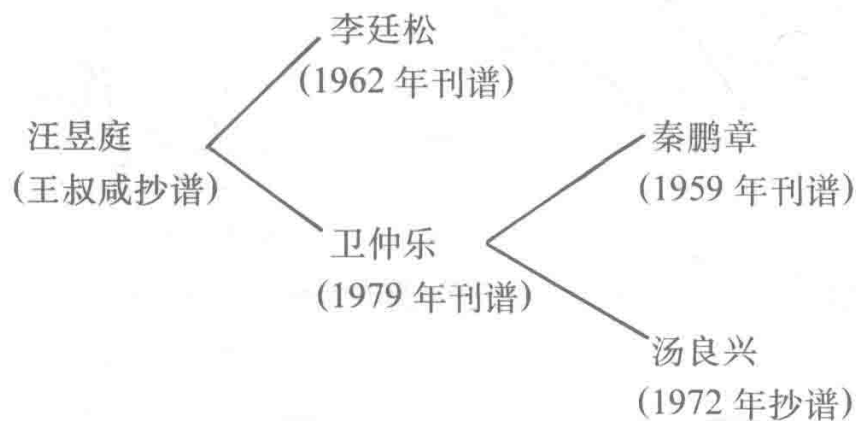
浦东派《十面埋伏》段落及乐谱变化简况

鞠谱	陈谱	沈谱	林谱	刘谱	段落及乐谱变化
开门放炮	列营	列营	列营	列营	陈谱以后采纳了李芳园分段小标题
	擂鼓	擂鼓	擂鼓	擂鼓	陈谱擂鼓简略沈谱擂鼓,发展为 42 板
	掌号	掌号	掌号	传号	
	放炮	放炮	放炮	省略	刘将此处变化为号声
吹打	吹打开门	吹打开门	吹打开门	走队	刘谱将传统吹打一段易名为走队
点将	点将	点将	点将	省略	刘谱省略此段认为既然已出队再点将不合理
排阵	排阵	排阵	排阵	排阵	
埋伏	九里山埋伏	埋伏	埋伏	埋伏	沈谱作了较大发展
小战	鸡鸣山小战	小战	小战	小战	刘谱将大战合并于小战， 沈谱小战有较大发展。
呐喊	垓下重围大战	大战	大战		自陈谱起大战与呐喊两段互换
大战	军声呐喊	呐喊	呐喊	呐喊	呐喊为全曲高潮，历来自由发挥较多。
		重围	重围	省略	沈谱增加新谱字为传号
败阵	败走	败北	败北	败阵	刘谱将鼓角声合并于此段中
		鼓角声	鼓角声		沈谱增加小标题，音乐作了发展。
乌江	乌江	乌江	乌江	乌江	
争功	奏凯	奏凯	奏凯	凯旋	刘谱取奏凯、回营部分素材重新结构创新
凯歌	争功	收阵回营	收阵回营		陈谱把鞠谱争功奏凯标题互换， 沈谱合并争功回营
回营	回营				

浦东派《十面埋伏》重点乐段技法运用及变化情况:

技 法 乐 段	传 谱	鞠谱	陈谱	沈谱	林谱	刘谱	说明
吹打		双轮 ㄣ	全轮 品	长轮 挑	长轮 tr		此段都以轮为主, 但各人又有所变化
点将		夹弹	品双 勾打	勾打			此段奏法变化较大
排阵		掀弹	品双 掀分	大掀分			此段奏法从掀弹到掀分, 而刘谱根据音乐层次变化的需要, 运用多种奏法。
呐喊		夹弹	品下双	丰双	 挽 推	 挽 推 滑	这是一段富有戏剧性效果的音乐, 演奏技法从单一夹弹、长扫到多种手段。
大战		扫 绞 丰 弦	长 绞 扫 弦	 三 音 丰 双	 挽 六		在大战中基本技法都用了扫轮和绞弦
败阵		勾搭	勾打 泛音	勾打 泛音	泛音 	 泛音	勾打又名凤点头, 到林谱起改变了奏法, 泛音从陈创始沿用。

纵向比较 (二)



在现代琵琶演奏家中, 汪派也是影响较大、传人较多的流派之一。现以该流派的代表人物汪

昱庭、李廷松、卫仲乐、秦鹏章、汤良兴（兼容其它传派艺术特点）的《十面埋伏》整理演奏谱中的技法作一比较（其中仅以乐段前标注的技法或音乐中比较典型、独特的技法为例）。

技 法 乐 段	传 谱	汪谱	李谱	卫谱	秦谱	汤谱
吹打	满轮					
点将	勾打					
排阵	掀分					
大战	交二么 交四么					
呐喊	九仁 伍促 马蹄声 和音					
败阵	泛音					
乌江	双滚 重推			下略	下略	
奏凯	夹轮			下略		
争功	夹弹					
回营	慢弹					

①汪谱多处注明“马蹄声”如：左手作马蹄声右手仍打。

②汪谱呐喊、重围、复起、句型多重复，与众不同。

③汤谱创新技法符号说明见本书所刊乐谱后。

从以上比较中可以得出如下结论：

①在鞠、陈等比较古老的版本中，各乐段多用一种技法演奏，中间变化较少、较单一。

②自沈、汪以来的近现代乐谱中，为了丰富表现力，乐谱中技法趋于更多的变化。

③历经数代所积累的传统优秀技法如：弹、挑、轮、扫、夹弹、擘分、勾打、绞弦等一直沿用至今。

④为了追求新的音响效果，借鉴其它乐种的技法或创新的技法则不断出现，如：沈浩初的轮板、汪昱庭的和音、林石城的三和弦、刘德海的摇扫、汤良兴的推拉依次改变音高等等。

从纵向比较（一）、（二）中可以清楚地看到这样的现象：①在历史的进程中，同一传派（包括同一传派的分支）总是在“承”中“变”，在“变”中“承”，永远找不到一成不变的“真传”。②《十面》自有曲谱刊印问世以来，已经历了近两个世纪，其版本几乎都是琵琶演奏家二度创作的结果。

以琵琶演奏家自身的几种版本加以比较也是很有趣的，他们大都改变了华氏遵循的“悉遵旧谱，毫无增改”的旨意，而随着社会变革，修养的增博，技艺的成熟，对《十面》曲谱也必然有新的见解。比较突出的例子是刘德海从1975年版本到1982年版本。刘德海以他坚实的传统功底，三十余载的演奏心得，渊博的知识以及开拓的精神，完成了新的版本（见本书所刊曲谱）。这个版本在结构上有许多新特点：①在传统精华的基础上进一步探求形式美，使各部分结构取得平衡、对比。如把“奏凯”、“争功”、“回营”中的材料合并成“凯旋”；以“点将”、“走队”、“排阵”中的材料组成“排阵”。②在结构上更加强了层次感，如“排阵”用不同的技法、节奏构成四个层次，“小战”和“呐喊”两段分为三个层次。另外，从艺术特点上，刘谱则取各派诸家之长，创琵琶技法之新，根据民族欣赏习惯的特点加强了音乐的旋律化。以情节发展的需要把传统小标题“开门吹打”改为“走队”、把“大战”标题取消直接从“小战”至“呐喊”等等，使之既不失古代乐曲的韵味，又力求适应现代人的情趣。正如世界著名美学家康定斯基所说：“每一时代都能达到这一自由的某种程度，即使是最伟大的天才，也不可能超越这一自由的界限。然而每一时代的自由范围都必须不断扩大。”①当然开拓性的发展还需经历史的验证和群众的择抉。

关于这方面的比较，还可从卫仲乐教授不同时期的几种演奏谱，李廷松先生的几种演奏谱及青年琵琶演奏家何树凤的两种版本中得到启示。

在收集、研究古曲《十面埋伏》版本的过程中，我感到存在着一个重要问题，即对传统乐曲的继承与发展的关系，是仅停留在传统较优秀的版本上呢，还是在继承中加以发展？这个问题多有不同见解，对此我们不妨听听几位琵琶演奏家的意见②。

①曹安和（中国音乐研究所女研究员，琵琶演奏家、民族音乐学者）：

中国有一个传统，神气在演奏，谱只是纲目，因而好手和次手差得很多。跟老师学的版本，一般都有一些出入，或强调某一部分，或减去某一部分。旧社会文人有时间，因此有些曲子比较长，但我觉得刘德海的《十面》删得多了一些（指1975年谱）。

②林石城（中央音乐学院教授、琵琶演奏家、教育家）：

①康定斯基《论艺术里的精神》

②笔者1985年10月采访记录

沈浩初老师的弟子就剩我一个人还在发展这一流派了。浦东派的《十面》技法比较难，要以《养正轩琵琶谱》为准。有的谱子没“埋伏”就打啦，“呐喊”也太现代化了，国外要听地道的传统乐曲，改编、创作的都不要听。时代性要尽量保留的好一些。

③刘德海（中国音乐学院副院长、教授、琵琶演奏家、作曲家）：

琵琶艺术现在正处在一个百家争鸣的时期，我认为一种版本既要保持集体创作的精华，又要有开拓性，对某一种版本不能强加于人，要让社会广大欣赏者和继承者去自由选择，智者见智，仁者见仁。传统不会一成不变的。

④何树凤（中国广播民族乐团琵琶独奏演员，曾获全国琵琶比赛第一名）：

我录制了两盒《十面》的磁带，一盒是跟林先生学习演奏的传统乐曲，另一盒是我根据自己的想法弹的缩减谱。我追求意境的深度和超脱，每个阶段演奏也不一样，有时根据听众的情绪而定，所以可以说某些细节每遍都不一样。谈到派别，我认为还是停留在原始的基础上，要集中各派的精华。

笔者非常赞赏这样辩证的论点：“传统是在变中不变，在不变中变，既有发展变化，但是又有相对统一的东西。《梅花三弄》四十余种版本^①，《阳关》三十三种版本^②，《流水》四十三种谱本^③……，《十面埋伏》多种版本的出现，正是这一文化现象的例证。

琵琶古曲《十面埋伏》出现多种优秀版本，是历代琵琶演奏家智慧的结晶，是音乐史发展的动力！产生的原因我觉得与以下几点有关：

①最早的《十面埋伏》谱（华谱、李谱、鞠谱等）皆为工尺谱，记谱简略，口传手授，使二度创作的可塑性很大。

②不同流派在演奏中“八仙过海，各显其能”，以自家特有技法之长对乐曲进行发展。

③随着琵琶构造的不断改进，演奏技巧的发展创新，琵琶表现力愈加丰富，为这首标题性乐曲的继承和发展，提供了前提条件。

④星转斗移，在历史的进程中，人们的审美情趣、审美意识也在不断地发生变化。本文关于纵、横谈的感受，我想用赵沨先生的一句话来加以概括：“传统不随着时代的要求而发展，传统将不可避免地走向死亡。”^④

①军驰、李西安《民族曲式与作品分析》

②许健《最忆阳关、珍珠一串歌》（音乐丛刊 81〈一〉）

③许健《琴史初编》

④赵沨《民族音乐的继承和发展》（音乐研究 83〈一〉）

林寅之 男，1939年生于山东烟台，现任青岛市沧口文化馆副馆长、副研究馆员。系中国音乐家协会山东分会理事、青岛音乐家协会副主席、中国传统音乐学会会员、中国民族管弦乐学会会员。

曾发表《中国民族管弦乐配器艺术发展概况》、《“节拍”在音乐表现中的美学意义》、《山东民歌小调中富有特色的小六度跳进及其在创作中的运用》等论文七篇，音乐评论、音乐杂文四十余篇，并发表有五十余首音乐作品。曾指挥演出过钢琴协奏曲《黄河》、交响组曲《白毛女》、《天鹅湖》及民族器乐曲、轻音乐等音乐作品上百首。

论琵琶流派 与《十面埋伏》

——为中国传统音乐学会
第五届年会而作

林寅之



(作者近照)

作为中外文化交流融合的产物——琵琶艺术，一千多年来在中国得到了高度的发展，已成为中国民族乐器大家族中的佼佼者。我们从隋唐敦煌壁画、五代王建墓石刻、宋代《奏乐图》到明代《刻佛母大孔雀明王经插图》中，都可以清楚地看到琵琶在中国发展的轨迹。据史料记载，自唐以来历代琵琶名家辈出世代相传。它虽不像古琴那样为士大夫所宠爱，也不像编钟那样为权贵所专有，但琵琶既可登大雅之堂又自由流传于民间，因而它有较强的活力。唐朝和清末民初曾形成了琵琶艺术的两个高峰。在琵琶艺术第二个高峰期曾形成了五个主要流派：无锡派、平湖派、浦东派、崇明派和上海派（又称汪派），以其各自的传统曲目、演奏技法、艺术特色，在琵琶艺术史上都曾留下了光辉的一页。

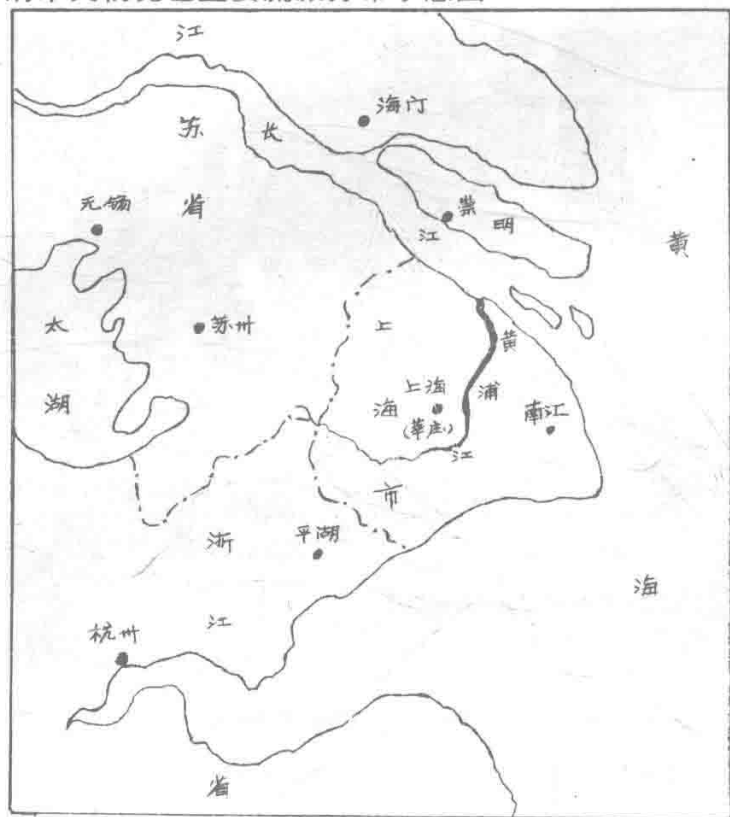
值得注意的是，这几个不同的琵琶流派都把古曲《十面埋伏》作为本传派琵琶武曲的代表曲目。然而，由于各流派的审美观点和演奏技法的不同，以及同一传派在不同历史时期的发展变化，致使同一首古曲《十面埋伏》形成了各具特色的多种版本，如果我们在不同传派中做些横向比较，又在同一传派不同的几代人中做些纵向比较，则可找到一些带有规律性的倾向，这对我们认识流派及古曲的演变，将会有积极意义。

如果说一滴水也可映出太阳的光芒，那么以一首著名的琵琶古曲来观察其不同流派之间以及在同一传派之中的变化，也是十分有趣的。本文所选择的材料、思索的角度和比较的方法，欲以一曲之妙来窥探琵琶流派传统乐曲的继承与发展问题，真可谓一孔之见矣。如果这一研究方法，能对民族民间音乐研究开拓途径，起到抛砖引玉的作用，乃是笔者之所幸。

一、清末民初琵琶流派及《十面》版本

清末民初，长江下游江浙地区经济繁荣，文化发达，琵琶艺术经过几代人的努力，在无锡、苏州一带产生了无锡派；黄浦江以东南汇为中心形成了浦东派；浙江平湖地区产生了平湖派；崇明、海门一带产生了崇明派；而经济文化中心上海市区则产生了上海派（又称汪派）。其分布情况见以下图表。

清末民初琵琶主要流派分布示意图



无锡派的代表人物及传人有华秋苹、吴畹卿、邹道平、杨荫浏及曹安和等人。这一流派虽然后来传人不多，但无锡派之精华却为其它流派所吸收，对中国琵琶艺术的影响是深远的。如：现存《鞠士林琵琶谱》、王露《玉鹤轩琵琶谱》中的《十面》都可确认采用了华氏谱之《十面》版本。在其他版本的《十面埋伏》（或称《淮阴平楚》）中，也不难看出华氏谱《十面》的脉络。

华氏谱《十面》是我国现今所见出版最早的版本，具有较高的艺术价值和学术价值，其珍贵之处不言而喻。由于当时记谱尚不够完备，因而乐谱还非常简略，所以要识其本来之全貌，还需要进一步研究和探索。

2.浦东派——始祖当推上海浦东地区南汇人士鞠士林（清·乾隆嘉庆年间）继而有鞠茂堂、陈子敬、王惠生、倪清泉、沈浩初、林石城、徐正音、林嘉庆等师承相传。逐渐形成了具有鲜明艺术特色和旺盛生命力的浦东派琵琶艺术。传派中的《鞠士林琵琶谱》、《陈子敬琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》，是集中了浦东派琵琶艺术特色的丰厚遗产。另外，传人众多，技法难度大，要求严格，提倡用上出轮技法。武曲要求气势，文曲讲究细腻，音乐要求圆润有力等，都是这一传派的艺术特点。在上述三个不同历史时期的浦东派琵琶曲集中，都含有著名的武套曲《十面埋伏》，仔细加以比较研究，则可以清楚地看到浦东派琵琶艺术的继承和发展情况。

当代影响较大的浦东派嫡传——中央音乐学院林石城教授，在长期的教学演奏实践和研究中，一直努力弘扬浦东派琵琶艺术，他先后整理出版了《鞠士林琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》等浦东派传谱及《浦东派琵琶初探》《陈子敬传略》等许多论文，对介绍浦东派琵琶艺术产生了积极影响。在四十余年的琵琶教学中，他坚持以传授浦东派琵琶艺术为主，造就了大批专门艺术人才。另外在琵琶乐器改革及创新技法（如他首创在琵琶上运用三和弦）等方面都有所建树。

当代琵琶演奏大师刘德海，在艺术实践和琵琶教学中不但继承了浦东派艺术之精髓，又兼收并蓄其它艺术流派之精华，他演奏《十面埋伏》已达三十年之久，并对此曲作了进一步锤炼加工，于1975年和1982年先后出台两个新版本，从中既可看到浦东派之渊源，又具有刘氏艺术之风采，令人耳目一新，社会影响也很大。

林石城先生的另一位学生何树凤，也曾获1980年全国琵琶比赛一等奖。

1.无锡派——无锡派的宗师华秋苹（1784——1859），又名文彬。江苏无锡人氏，通医术、工诗词、善书法、精琵琶。是一位多才多艺的艺术家。他于1819年（清·嘉庆己卯）编辑刊印了我国历史上第一部琵琶曲集《南北二派秘本琵琶谱真传》，简称“琵琶谱”或“华氏谱”。其编辑出版的动机从华氏的自述中可以得知：“指法向来只有手传，并无刻本。自余得此真传，特辑录之以指法之秘笈，公诸同好云”，“谱中指法工尺板悉遵旧谱毫无增改”。他这种把“秘传”公诸于世，收南北琵琶艺术为一集作法的本身，就是对传统中某些落后保守思想的挑战。更为可贵的是，他对琵琶艺术中的一些规范化设想，如：制订指法符号，以文武分类乐曲，以传谱风格称流派等，对促进琵琶艺术的继承与发展，作出了重大贡献。

3.平湖派——平湖派的兴起与确立当归功于祖居浙江平湖的李氏家族，李廷森——李煌——李绳塘——李其钰——李芳园五代相传，传至第五代李芳园（约1850——1899）。李于1895年，以开放的眼界，倾毕生之精力编辑出版了琵琶曲集《南北派十三套大曲琵琶新谱》，实现了他“欲著斯谱为指南”的愿望。成为我国早期重要的琵琶文献之一。在编订过程中，他完全不同于华秋苹的“悉遵旧谱毫无增改”，而是着眼于“新”字，“按节寻音——研究，……就其谱中所传略抒己见”。在这一编订宗旨下，他将《十面》易名为《淮阴平楚》，将华氏谱原十三个段落的小标题改为十八个，使之更增强了标题性，加强了故事的易解性，音乐也作了相应的增删，他对《十面埋伏》的这一发展，多被世人所肯定，并一直沿用至今。但人们对他托古伪造作者为“隋·秦汉子”的作法，则一致反对。

平湖派的代表人物还有吴柏君、吴梦飞、朱荇青、杨少彝、杨大钧、汪容琛、李健正等。其中吴、朱、杨、李都有琵琶曲《淮阴平楚》的整理演奏谱传世。除吴梦飞《怡怡室琵琶谱》中的《淮阴平楚》外，大都有所发展。平湖派有其本身鲜明的艺术特点，如：右手用下出轮，乐曲处理上要求“字密音繁丰满华丽”，传派技法左右手达上百种之多，如平湖派首创了“满轮”（一扫、一单轮、一弹双、一单轮的组合）技法等等。可见于“惟新增手法每曲详注逐段工尺旁”。

李氏谱虽然较华氏谱更详尽些，但所刊之曲谱仍为“主谱”。因此，其弟子朱英在上海音专执教时（1931——1937），传给学生的乐谱上都注有“李氏谱朱英详注细校”。朱英提倡解放左手小指、拇指，对开拓琵琶技艺，推动和发展平湖派琵琶艺术作出了重要贡献。

4.崇明派——崇明派其代表人物首推海门人沈肇州（1858——1930），他于1916年编辑了琵琶曲集《瀛洲古调》（崇明岛又称瀛洲岛，因而取名《瀛洲古调》）。该集主要收集文板小曲，如著名的《飞花点翠》、《汉宫秋月》等，武曲大套只有《十面埋伏》一首。崇明派以《十面埋伏》传世的有沈肇州谱、曹安和谱及樊少云谱。在其结构、标题、技法上较其它传派版本有许多不同的特点，如：把若干小标题合并为吹打（一）、吹打（二）、吹打（三）等，究其所以然，尚需作进一步考证。

崇明派的传人上溯应为清咸丰年间的黄东阳，继有蒋泰、黄秀亭、沈肇州、徐卓、樊少云、樊伯炎、陈恭则、曹安和、殷荣珠等人。沈的学生徐卓（字立孙）曾于1936年出版过《梅庵琵琶谱》三卷本。上卷辑录其师沈肇州所授之技法，中、下卷在工尺记谱上吸收了简谱的一些记号，如减时线的运用。崇明派素以文板小曲见长，艺术表现要求文雅质朴、细腻生动。右手为下出轮。

5.上海派——上海派的称谓与其它流派一样也是以地域命名的，创始人汪昱庭（所以又称汪派），号子夷（1872——1951）安徽休宁县人。汪昱庭于1885年（十三岁）到上海从商，喜爱琵琶演奏终生不辍。曾师从浦东派名家陈子敬、王惠生及平湖派殷纪平等，并取两派之所长而自成一家，独树一帜。一生传授弟子上百人，遍及大江南北全国各地。其中比较有影响的琵琶演奏家有张萍舟、王叔咸、李廷松、程午嘉、孙裕德、卫仲乐、金祖礼、秦鹏章及再传弟子王范地、叶绪然、汤良兴、李光祖、殷荣珠、孙雪金等。

《汪昱庭琵琶谱》手抄本是倾注汪氏一生心血的结晶，其中含有古曲《淮阴平楚》（《十面埋伏》的雅称）。据史料记载，汪氏十九岁时已得华秋苹《南北二派秘本琵琶谱真传》三卷本，又在从陈子敬学习时，潜心听记了陈氏所演奏的《十面埋伏》，他称该曲为武曲之圣。他从不拘泥守旧，在钻研古谱汲取众家的基础上，对《淮阴平楚》又作了精心的发展。在演奏技法上他进一步提倡上出轮，还创新发展了“凤点头”、“哆罗子”等传统琵琶技法。

上海派传人卫仲乐、李廷松、秦鹏章、汤良兴、孙雪金诸人也继承了汪氏的创新精神，随着时代的发展和琵琶艺术的成熟，对古曲《十面埋伏》版本根据自己的理解再度整理加工，已成为