

古琴正谱曲集

Guqin Zhengpu Quji

周金国 编著

海南出版社

ISBN (910) 目... (倒置文字)

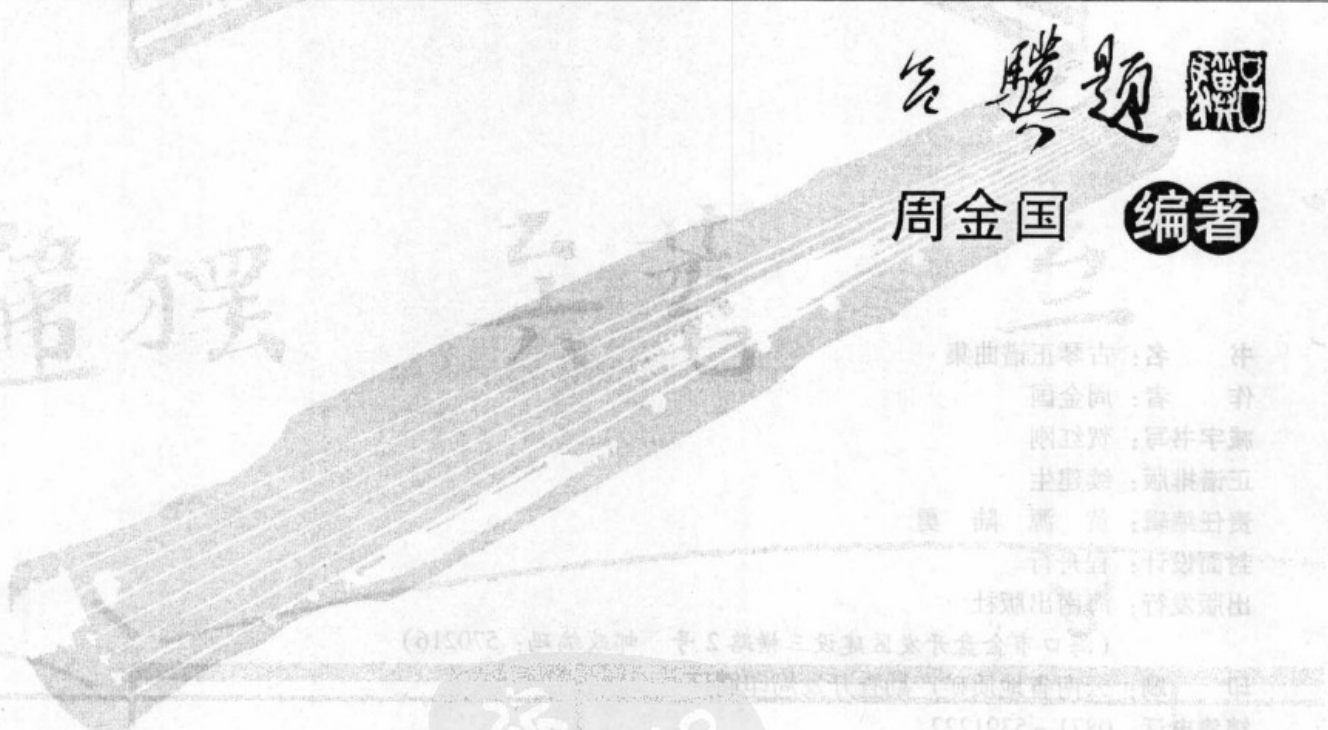
出版... (倒置文字)

2007-1

古琴正谱曲集

名题 

周金国  编著



编曲：周金国
演奏：周金国
录音：周金国
编辑：周金国
出版：海南出版社

(C) 2007 海南出版社 (倒置文字)

ISBN 957-1-234567
定价：20.00元

海南出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古琴正谱曲集/周金国编著. —海口: 海南出版社,
2007. 4

ISBN 978 - 7 - 5443 - 2045 - 0

I. 古... II. 周... III. 古琴—记谱法 IV. J632. 316

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 054615 号

书 名: 古琴正谱曲集

作 者: 周金国

减字书写: 贺红刚

正谱排版: 续建生

责任编辑: 黄 源 陆 勇

封面设计: 程舟行

出版发行: 海南出版社

(海口市金盘开发区建设三横路 2 号 邮政编码: 570216)

印 刷: 云南省地质矿产勘查开发局印刷厂

销售电话: 0871 - 5391222

开 本: 850 × 1168 1/6

印 张: 28

字 数: 316 千

版 次: 2007 年 5 月第 1 版

印 次: 2007 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5443 - 2045 - 0

定 价: 88.00 元

序

冯光钰

古琴(又称七弦琴或琴)艺术,是我国传统音乐宝库中的一笔珍贵遗产。早在周代(公元前1046年~前256年),琴已是一件重要乐器,广泛地流传于民间,用来为演唱伴奏。到了南北朝的南朝,琴的形制已定型下来,与现今的古琴形制相似,成为有七条弦和十三徽的独奏乐器。我国现存最早的琴曲谱《碣石调·幽兰》,就是陈隋时期古琴音乐家丘明(公元494年~590年)的传谱。此曲是采用文字记述弹琴的指法和弦位的文字谱,这种文字谱颇繁难。《碣石调·幽兰》全曲为四段,而记谱就用了四千多个汉字。到唐代前期,一直沿用这种谱式。至晚唐时,由古琴家曹柔(生卒年不详)创造的减字谱,将原来的文字谱加以简化、缩写,标明指法,并木刻成琴谱印刷,使古琴音乐获得了更为广泛的传播。明、清两代编纂出版有一百三十多种琴谱,如朱权的《神奇秘谱》(1425年)、胡文焕的《文会堂琴谱》(1596年)、严澂的《松弦馆琴谱》(1614年)、徐祺的《大还阁琴谱》(1614年)、徐祺的《五知斋琴谱》(1723年)、吴炳的《自远堂琴谱》(1802年)等等,都是以晚唐减字谱为基础并不断改进来记谱的。

采用文字谱和减字谱记录的这些琴谱中,保存了大量的古琴琴曲,有近三千首,除去重复的,仍有五百五十余首。这些琴谱中的每一首琴曲其实都是一个立体的音柱,承载着丰富的音乐历史资源。这些琴曲谱式千余年来在古琴音乐的传承中虽然起到过积极的作用,然而减字谱尚存在一些不完善之处,主要是这种谱式不记音符,只是通过标示弦位和指法来记录音高及提示音色变化,而节奏的记写却不甚严格,有着较大的伸缩性和灵活性。可以说,传统琴曲的减字谱体现了琴家的第一度创作;而通过演奏家“打谱”,按谱反复弹奏,琢磨出琴曲的意趣形成的音响,则是琴家的第二度创作。这种“打谱”的再创作,至今仍被古琴演奏家们沿袭着。如不经过“打谱”,是无法将减字谱复活成演奏谱,变成可以聆听欣赏的音乐的。

新中国成立以来,中国音乐家协会等单位曾举行过多次古琴打谱学术交流活动,演奏新打谱的曲目,交流打谱心得,推动了打谱进程。连同以往打谱的琴曲,已有二百多首,约占存见琴曲(减字谱)的三分之一。但仍有一半多减字谱未经打谱演奏,有待琴家继续努力,尽快使这些古琴遗产再现出来,填补几千年来古琴史上的音响空白,以满足人们欣赏古琴音乐的需求。

与古琴打谱紧密相关的是如何改进琴曲的记谱法问题。文字谱和减字谱在记录和传承古琴音乐方面,固然起到了重大的作用,但由于这种传统谱式只标明定弦、指法及音高位置,而对构成音乐的重要因素的节奏却未予标示,必须经古琴演奏家打谱的过程才能演奏出音响来。对于广大古琴音乐爱好者来说,古

琴文字谱和减字谱犹如“天书”，难于读懂。

为了使传统古琴曲得到广泛传播，自上世纪以来，我国音乐家关注古琴记谱法的人越来越多，在改进古琴记谱法上做了一些有益的尝试。随着时代的发展，古琴家和琴乐爱好者的审美要求不断变化，古琴记谱法的实用性越来越受到大家关注，于是各种记谱方式应运而生。早在1929年，旅居德国的音乐家王光祈先生就在他撰写的《翻译琴谱之研究》(1931年由上海中华书局印行)中，首先提出了用五线谱记录古琴曲调的主张；1956年音乐史家杨荫浏和古琴家侯作吾先生采用五线谱与减字谱对照整理出版了《古琴曲汇编》；1962年古琴家许健、王迪先生亦按此法整理出版了《古琴曲集》；同年，中央音乐学院中国音乐研究所编辑出版的《民族乐器独奏曲选》，也将古琴曲《流水》、《梅花三弄》、《醉渔唱晚》、《渔歌》用五线谱对照出版。

此后，还有一些古琴家和热心古琴事业的行家，对改进琴曲的记谱法进行了不懈探索。其中，云南琴家周金国先生对古琴记谱法的研究和探讨富有成效，即将付梓的《古琴正谱曲集》，就是他多年来倾注大量心血对改进古琴记谱法进行探索的收获。

我认识周金国先生已多年，多次在全国性的古琴音乐学术交流会上，聆听过他的古琴演奏，尤其是他关于改进古琴记谱法的学术论文的发言，给我留下了深刻的印象。

我国历代古琴家多以古琴为副业。他们在从事主业时又将大量心血倾注于古琴演奏，并在古琴音乐上取得不俗业绩，如已故现代著名琴家查阜西先生，便是一位民航实业家。周金国先生早年就读于云南大学生物系，长期从事自然科学和党政工作，曾出版过研究物理空间运动变化的专著《关于宇变的初步考虑》(新疆科技卫生出版社2000年出版)。但他一直爱好古琴艺术，继查阜西等人之后，倾力于古琴事业，成绩不俗。

周金国先生对改进古琴记谱法的思考由来已久，他发表于1962年的《改进古琴记谱初议》(载于中国音乐研究所《琴论缀新》)，提出用五线谱(即正谱)记写古琴曲。他认为，以往采用在五线谱的下面加注减字谱，以指法和曲调两个谱各自独立和相互平行的记谱方式，并非最佳记谱法。为此，他设计了一系列右手指法和左手指法的符号，标示在琴曲五线谱的上下方位置。右手有基本指法、复合指法、特殊节奏及和声指法；左手有走音指法、发音指法、装饰指法、复合指法。

他的这个记谱方案，有着较强的系统性，主要表现在以下四个方面：一是古琴曲调按实际音高记写，分别采用低音谱表、高音谱表或大谱表；二是古琴各弦的音，在谱表上都有相应的位置；三是徽位用音程来表示；四是右手、左手指法符号分别写在谱表的上下方，清晰了然。

周金国先生为了实践他的这一古琴记谱法方案，多年来进行了许多琴曲的记谱实验。他从浩如烟海的传统琴曲中，采精撷萃，在本书中以古琴练习曲二十

首、民歌歌曲四首、入门琴曲六首、传统琴曲四十二首，展现了他的古琴五线谱（正谱）记谱法，使读者能够用不多的时间，“借一斑窥知全豹”，这是值得称道的。同时，继发表《改进古琴记谱初议》之后，他还撰写了《关于古琴记谱的对话》、《古琴指法规律探讨（提纲）》、《古琴和声研究（提纲）》、《歌曲谱为琴曲的记写》等文稿，进一步阐述了他对改进古琴记谱法的设想和见解。

对古琴记谱法的改进，无疑富于学术意义。周金国先生的记谱理论及实践，必然对推动我国古琴事业的发展产生积极的作用。值得一提的是，对于包括古琴在内的音乐艺术来说，音响才是音乐的本身，任何记谱法只能起到备忘录性的功能。到目前为止，世界上还没有一种记谱法能完美无缺地记录音乐，无论是五线谱还是简谱、减字谱或其他谱式，都有一定的局限性和存在不足之处，不可能尽善尽美地把活的“音响”描绘出来。一般说来，记谱对于音高、节奏可以准确地表示出乐曲的形态，而音色、速度、力度等的记录，往往很难用精确的标示来记录音乐的精妙之处，实际上具有一定的模糊性。这种模糊性，乃是伴随着复杂的记谱法系统不可避免地产生的正常现象。周金国先生的古琴记谱法通过比较准确的符号描绘，在使人们借助记谱方法来传播音响效果的同时，还需要读谱者或演奏者，把视觉可以感知的琴曲变换为可听的古琴音乐，从而领悟古琴音响的音韵、律制，和特殊的擘、抹、勾、打、托、挑、剔、摘等技巧，以及变化的自由节奏。这样，书面的乐谱记录才能为古琴音响的保存和传播起到充分的作用。我们相信，古琴记谱法的不断完善和科学化，一定能推动源远流长的古琴音乐的进一步发展。

（此序作者系中国民族器乐学会会长、中国音乐家协会原书记处常务书记）

凡 例

一、本书选编传统琴曲四十二首，作为“古琴正谱记谱法”示例，可供古琴界及音乐院校师生参考。

二、本书按入门教材体例编写，对具有五线谱读谱能力的读者，以及其他古琴爱好者，可供自学之用；阅读《琴学初步》及有关论文后，可据谱按弹。

三、曲谱主要选自《古琴曲汇编》、《古琴曲集》及《琴学入门》等书，都是名家所传所记，一般照录，个别更动之处，在琴曲简介中加以注明。

四、琴曲目次，未按时代或调性编排，只把内容大体相近者放在一起，带有很大的随意性。若按照本书习弹，则第十六首以前多为小曲，可以依次进行，此后则由学者自行选择。

五、本书为保存古谱面貌和便于初学者阅读，对弦序、徽位和左右手指法，尽量按减字谱译出，未作充分的省略记写。

六、吟、猱、绰、注等装饰指法，仅在必要之处注明，其余由演奏者根据曲调情趣自行掌握，“顺手绰注，随势吟猱”。

七、定弦法仅外调于乐曲开始处另用一小段谱表表示，并以正调为准，注明紧慢某某弦。其余正弄、侧弄等，皆按调号定弦，详见《定弦立调》。

八、为帮助读者理解正谱，本书从练习曲到传统琴曲，都附减字谱对照。每一曲待能读正谱后，即应按正谱进行视奏练习，以避免对减字谱的依赖。

九、从练习曲开始，就应该学习唱弦法，这对熟悉弦徽位置、指导按弹、加强记忆很有好处。唱弦，本来就不需另作标志，但初学者亦可用铅笔在谱表上按英文字母注明弦序名称，作为过渡。

十、所附论文七篇，为不同时期所写，对帮助读谱、理解按弹，不无裨益。此次多未大作修改，其中重复矛盾之处在所难免，还希鉴谅。不当之处，请批评指正。

目 录

第一部分 琴学初步

一、古琴概述	(1)
二、古琴的形制	(5)
1. 琴面	(5)
2. 琴底	(6)
3. 琴腹	(6)
4. 琴前后及轸足	(7)
三、古琴的音律	(8)
1. 律制	(8)
2. 定弦立调	(9)
3. 徽位和泛音	(13)
四、减字谱和指法	(14)
1. 减字谱的产生	(14)
2. 减字谱的结构	(15)
3. 指法及符号	(16)
4. 减字谱的读法	(20)
五、正谱记谱法说明	(22)
1. 改进记谱的方向	(22)
2. 正谱记谱法	(22)
3. 正谱唱弦法	(26)
六、怎样自学古琴	(26)
1. 学琴的思想准备	(26)
2. 古琴的购置和调整	(28)
3. 弹琴姿势及注意事项	(31)

第二部分 基本练习

一、练习曲二十首	(35)
1. 散音音阶练习	(35)
2. 散音隔弦音程练习	(36)
3. 变节奏音阶练习	(37)
4. 变节奏音阶音程练习	(38)
5. 散音其它音程练习	(39)
6. 撮音与滚拂练习	(40)

7. 七徽按音音阶练习	(41)
8. 七徽按音音程练习	(42)
9. 散音加按音练习	(43)
10. 左手绰音及吟练习	(44)
11. 左手注音及猱练习	(45)
12. 进复、退复练习	(46)
13. 四徽按音音阶练习	(47)
14. 四、十徽泛音音程练习	(48)
15. 泛音练习一	(49)
16. 泛音练习二	(50)
17. 中上准音练习	(52)
18. 按滑音练习	(53)
19. 绰音、走手音练习	(54)
20. 注音、走手音练习	(56)
二、民歌歌曲四首	(58)
1. 东北秧歌舞	(58)
2. 笑傲江湖	(58)
3. 采茶扑蝶	(59)
4. 唱大戏	(60)
三、入门琴曲六首	(61)
1. 开指黄莺吟	(61)
2. 仙翁操	(61)
3. 凤求凰	(62)
4. 古琴吟	(63)
5. 秋风词	(64)
6. 湘江怨	(65)
基本练习说明	(67)

第三部分 传统琴曲

1. 关山月	(75)
2. 良宵引	(77)
3. 平沙落雁	(79)
4. 酒狂	(84)
5. 秋江夜泊	(87)
6. 清夜吟	(90)
7. 广寒秋	(93)
8. 忆故人	(96)

9. 阳关三叠	(101)
10. 玉楼春晓	(105)
11. 春晓吟	(107)
12. 梅花三弄	(110)
13. 石上流泉	(118)
14. 鸥鹭忘机	(122)
15. 双鹤听泉	(126)
16. 静观吟	(128)
17. 梧叶舞秋风	(131)
18. 长门怨	(136)
19. 水仙操	(140)
20. 胡笳十八拍	(149)
21. 古怨	(171)
22. 幽兰	(173)
23. 阳春	(184)
24. 白雪	(197)
25. 高山	(204)
26. 流水	(212)
27. 高山流水	(222)
28. 渔歌	(236)
29. 樵歌	(252)
30. 渔樵问答	(263)
31. 醉渔唱晚	(271)
32. 潇湘水云	(276)
33. 风雷引	(289)
34. 苍海龙吟	(293)
35. 广陵散	(300)
36. 龙翔操	(319)
37. 华胥引	(326)
38. 春山听杜鹃	(329)
39. 乌夜啼	(337)
40. 雉朝飞	(347)
41. 普庵咒	(365)
42. 挟仙游	(376)
琴曲简介	(381)

第四部分 附录

一、改进古琴记谱初议	(389)
二、关于古琴记谱的对话	(399)
三、古琴指法规律探讨(提纲)	(403)
四、古琴和声研究(提纲)	(406)
五、歌曲谱为琴曲的记写	(409)
六、弹琴散议八则	(411)
七、九弦琴设计及古琴制作	(419)

第一部分 琴学初步

一、古琴概述

古琴，又叫七弦琴，“琴棋书画”中的琴，指的就是古琴。在我国民族音乐中，古琴是一种流传最为久远和最受推崇的弹弦乐器。所谓“丝乐虽多，唯重琴瑟，然具声变之义者，尤莫如琴”。在古代，谈到音乐总是以琴为代表；在诗词、绘画、小说、戏曲中，有许多描写琴的篇章。在民间流传着许多与琴有关的美丽故事，如：俞伯牙弹琴，钟子期能听出“巍巍乎，志在高山”，“洋洋乎，志在流水”，因而结为知音。钟子期死后，俞伯牙摔琴谢知音，这几乎是家喻户晓的故事。司马相如应邀到卓王孙家作客，卓文君听了他弹的《凤求凰》，产生了爱慕之意，冲破阻力与他私奔，结为夫妻。张生恋爱受到挫折，也是以琴传情，打动了莺莺的心。古琴果真有这样的魅力吗？是的，古琴由于形制和结构比较科学合理，能让演奏者充分发挥技巧，具有较强的表现力和巨大的感染力。

古琴不设柱，不安品，琴面兼作指板之用，琴弦较长，两个音孔设在琴腹上，把琴体分隔为三个共鸣腔，琴弦振动时，倍频丰富，发音幽雅柔和，音韵悠扬，音色优美而富于变化。采用不同的方法可以弹出散音、按音、泛音等三种不同的音色。散音浑厚刚劲，泛音清越飘逸，按音明亮圆润，且可应用上、下、进、退等走音指法和吟、猱、绰、注等装饰指法，表现出各种不同的情趣。古琴从一弦散音到七弦十三徽泛音，共有四个八度再加一个大二度，即由大字组 C 到小字组 d^3 。音域之宽广，为各种民族乐器所不及。七条弦上共有散音 7 个，泛音音位 91 个，按音音位 147 个，总共有 245 个音位，相同音高的音很多，同一音高的音，用不同的弦弹奏，也可获得音色的变化。又因弦数较多，可以同时或赓续奏鸣，演奏和声的潜力较大。一些古琴曲操，散、按、泛音交互使用，且旋律与和声融为一体，时起时伏，很像交响乐。

像这样性能完善的乐器，不可能是某个人突然发明的，而是历代琴人在实践中逐步发展起来的。据古籍记载，有伏羲造琴，神农造琴，尧、舜造琴等说法，虽不完全可信，也无定论，但提示可能在原始氏族社会就产生了琴。从西周开始，古琴就在社会生活中占有重要的地位，经孔子整理的《诗经》，就多次提到了琴瑟，如“窈窕淑女，琴瑟友之”，“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”，“琴瑟击鼓，以御田租”等。所以古琴的历史，至少有三千年，而主要也是在这三千年中发展起来的。在春秋战国及两汉时期，古琴曾相当普及，所以有“家弦户诵”、

“君子无故不撤琴瑟”的说法。但那时的琴，制作比较简陋，技法也比较简单。湖北随县曾侯乙墓出土的战国十弦琴和湖南长沙马王堆出土的西汉七弦琴，和后世的琴相比，形制短小，底面板分开，浮搁在一起；琴面不平，还没有十三个徽位，说明那时主要是弹散音，左手按泛技法还没有得到充分发挥。琴的形制，到东汉末年才逐步定型，产生了徽位，这是一个飞跃。所谓徽位，就是弹按音，泛音时下指取音的标志；有了徽位，左手指法才能得到充分发挥，同时也为记谱法打下了基础。魏晋时嵇康在《琴赋》中所描写的古琴，已经和现代的古琴差不多了。到了唐代，古琴完全定型，并有许多传世名琴一直沿用到今天。

历代流传下来的古琴，款式繁多，造型美观，工艺精良，发音优美。款式以仲尼式居多，此外还有伏羲式、神农式、联珠式、蕉叶式、落霞式、清英式等，但其基本结构与发音原理皆大体相同。古琴的制作，无论选材、造型、工艺、形制等自古以来都有许多讲究，体现了古人对古琴艺术的刻意追求和审美时尚，也是长期实践经验的总结。诗经上就有“椅桐梓漆，爰伐琴瑟”。可见那时就知道桐梓是造琴的好材料了。到了唐代，造琴技术已相当成熟，雷霄、张越、沈镣等名家辈出，造出了许多传世名琴。据说故宫博物院的九霄环佩和大圣遗音，就是唐代的雷氏琴。宋代继承了唐代的经验，且有文字著述传世，如《断琴记》、《碧落子斫琴法》等。元明时期，进展不大，但也出现一些造琴名手，如朱致远、祝公望、张敬修等，还有宁王琴、益王琴、潞玉琴等。清代几乎是造琴史上的空白时期，清末民初杨时百、王心葵、徐元白等先生，取法唐人，形制渐宽大，也造出了一些好琴。现代更是名家辈出，可能是造琴史上的一个高潮时期。

古琴的斫制，由于制约因素较多，规律尚未完全掌握，多凭经验。任何名家高手所制的琴，好琴只是一部分。明代以前流传到现在的古琴，一般都比较完好，这并不是说古人的制作水平一定高于现代，而是因为：经千百年的“社会选择”，不好的琴已经被淘汰了，只有好琴才会当传家宝保存下来。再者如沈括所说：“琴虽用桐，然须多年，木性都尽，声始发越”。就是说，古琴经千百年风化，木质松透，声音才会好起来。古代流传下来的琴，虽好琴居多，但大都价格昂贵，购求不易。因为它不仅有其音乐价值，还有其文物价值。所以一般学琴者还是以选用新琴为宜，不必刻意追求古代琴。

三千年来，我国劳动人民在这小小的三尺桐上，创造了极为丰富、极为光辉灿烂的古琴艺术，成为我国音乐宝库中的一颗明珠。现存的一百多部琴谱、三千多首琴曲，包含着历代琴人吸收的民间音乐，也有着他们个人和集体的创作。从形式讲，它们包括大大小小的各种曲体，有器乐的独奏与合奏，也有作为声乐伴奏的琴歌。从内容讲，有以英雄历史故事和民间传说为题材的，如《广陵散》、《秋塞吟》、《胡笳十八拍》等。也有以优美的曲调，抒写离别、怀念、隐逸等生活情绪的，如《阳关三叠》、《忆故人》、《渔樵问答》、《酒狂》等。

也有以描绘山水花鸟、自然风光为题材，以景写情、感物吟怀的。如《高山流水》、《阳春》、《白雪》、《平沙落雁》、《潇湘水云》等。通过这些琴曲，使我们至今仍欣赏到几百年甚至上千年前的民族音乐，给我们以美好的精神享受。它们以其浓郁的民族风格和生活情趣，丰富了我们的音乐生活。

古代琴人，为了充分表现这些主题思想和题材内容，在艺术手法上，也达到了很高的造诣，为我们提供了许多宝贵的经验。有些作品进一步发挥了乐器的表现性能，在节拍、音高、音色、调性、调式上，作出了多种变化。而且利用古琴特有的表现手法，创造出乐曲所需要的气氛。如用高音滑奏，表现妇女的哀怨，用滚、拂、绰、注，表现流水的声势和情绪的变化，用清澈透明的泛音和飘忽动荡的吟、猱，表现水光云影的诗情画意。这些手法的使用，总是随着主题的需要，有机地组织在曲调的发展过程中。这些手法，对艺术形象的塑造起到了显著的作用。

几乎一切乐器，都必须左右手配合，而繁难任务，更多是交给右手。远古琴曲，主要使用散音和泛音，将短小音型多次反复，构成简炼而明晰的曲调，当时是正宗，后人称之为“声多韵少”，这是一种风格。近古琴曲更多的发展了按音、走手音和吟、猱、绰、注的使用，使曲调更加细腻圆润，而接近于人声的吟诵歌唱。当时曾有人反对，嗤之为“烦手淫声”，现在则誉为有古琴韵味，也是一种风格。古琴必须和现代音乐相结合，才有出路，从这个角度出发，古琴还应该发展和声、合奏和进入乐队。那么古琴就应该“声韵并重，以声取胜”，这又是一种风格。如果反对左手指法的发挥，就不会有古琴的今天，如果总认为“古琴味”就是哼那么几声，就不会有古琴的明天。

我国幅员辽阔，古代交通不便，各地风土人情不同，也就形成了地区性的古琴流派。唐赵耶利曾说过，“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊”。不同地区特点，加以不同师承的陶冶，形成了种种不同风格的流派。如川派气势激扬，虞山派清微淡远，广陵派柔和细腻，诸城派吟猱活泼。真是百花齐放，丰富多彩。各种流派的存在，在历史上曾起过积极的作用，它不仅增加了欣赏古琴的内容，更主要的是发展了古琴的演奏技法，丰富了古琴音乐的表现力。对于流派，既要承认，又不能过分强调，强调多了，又容易产生门户之见。建国以来，随着经济的发展，交通的方便，琴人互访频繁，又开过几次全国性的讨论会、打谱会、交流会，加之音像事业的发展，便于互相观摩学习，原来的流派概念，已逐步淡化。各派中成就较高，影响较大的古琴家，常常又以他们个人的气质、修养和独到的艺术创造而丰富了他们的风格，如管平湖先生的《流水》，吴景略先生的《潇湘水云》，张子谦先生的《龙翔操》、《老梅花》，已成为众人学习的典范。一般琴人都能弹几首各派的代表作，再说他属于某个流派，已不很确切。而琴派这一说法，已逐渐转变为专指某些琴曲的独特风格。

在整个古琴的发展过程中，记谱法的产生和发展，具有重大意义。汉以前，

古琴主要作为歌唱的伴奏乐器，以弹散音为主，曲调简单，依附于唱词，弹琴主要是靠口传手授，故《琴操》只谈词，未言曲调。汉以后，古琴体制逐步完善了，特别是产生了琴徽，左手指法得到充分发挥，产生了器乐曲。演奏技法复杂，就有产生琴谱的需要。古琴是按音阶定弦的，由于弦数多，同声的徽位多，指法较繁，如果不注明弦序、徽位和左右手指法，将使弹奏的人无从下指，所以古琴的记谱从一开始就以记写按弹方法为主，实际是一种“指法谱”。最初的琴谱就是用文字详细地叙述曲调中的每一个音是怎样按弹的。这种琴谱叫文字谱，现在保存下来的只有《碣石调·幽兰》一曲。这种文字谱，记写和阅读都很不方便，所谓“其文极繁，动越两行，未成一句”，只能起到记录和保存按弹方法的作用。

唐代音乐家曹柔，把文字谱简化为比较简单的符号，同时删去一部分不必要的说明文字，减笔省文，创立了减字谱。“字简而意尽，文约而音赅”，使记忆和阅读都方便得多，而且记录也比较准确，在发展古琴艺术中，曾起到巨大的作用。现在流传下来的琴谱都是用这种减字谱记写的，它不仅保存了宝贵的文化遗产，还使这种文化遗产得到适当的发展和传播。但这种减字谱，也同样只是如实的记录曲调的按弹方法，并没有直接把曲调写出来，从谱上看不出旋律和节奏的发展，不能使人胸有成竹地进行演奏。虽也有“按谱鼓曲”的说法，那也不过是把它作为摸索曲调的指路碑。

在减字谱逐步完善以后，改进记谱法的新课题，就是如何把指法谱和曲调谱结合起来。清代琴家祝桐君先生，曾提倡在减字谱旁加注工尺板拍，“以使学者先念工尺，次习手法而鼓琴”。后来杨时百先生在《琴镜》中推行的四行谱，也是为了同样的目的。1929年，王光祈先生撰写了《翻译琴谱之研究》，首先提出用五线谱记录古琴曲调，左右手指法符号则按西洋音乐习惯写在五线谱的上下。1956年，杨荫浏、侯作吾先生整理出版的《古琴曲汇编》，采取五线谱和减字谱对照的办法，解决了许多具体问题。1962年许健、王迪先生记录整理出版的《古琴曲集》也是采用这个办法，并有所改进。此外，龚一先生、林友仁先生以及现代一些琴家，对改进古琴记谱，都提出过一些有益的意见或方案。

1962年，笔者写了《改进古琴记谱初议》，提出了正谱记谱法方案，经过多年的理论分析和试用实践的检验，认为这个方案是有用的、可行的。这个方案从翻译的角度出发，以期全盘继承减字谱的一切功能。减字谱中的每一个谱字，在正谱中都有相应的、明确和直观的表述方式，这就便于全面地继承和发掘整理古琴艺术。另一方面，古琴正谱是以记录曲调为主，这就便于琴曲的创作、移植、教学、演奏和琴学琴艺的普及和提高，使之与时俱进，全面发展。

数千年来，随着古琴艺术的发展，积累了丰富的琴学理论和演奏方法，不论是制琴、作曲、记谱、按弹、欣赏等，都有一套完整的理论。历代流传下来的乐论，几乎半数以上是琴论。谈到音律，都是以律管和古琴作为标准器进行阐发，古琴的音律，常常用来解释一般乐理，使琴学与律吕，相辅相成。通过

大量的琴学著作和古琴家的口传手授，使古琴的演奏方法大部分得以保存下来，并影响着其他民族乐器的演奏。古琴艺术是我国珍贵的民族文化遗产，可谓源远流长，基础雄厚，有待我们去继承发扬，去发掘整理，去普及提高。随着社会经济文化水平的提高和生活环境的改善，严肃音乐和高雅音乐将会得到振兴，古琴音乐这一颗璀璨明珠，必将兴旺发达，走向世界。

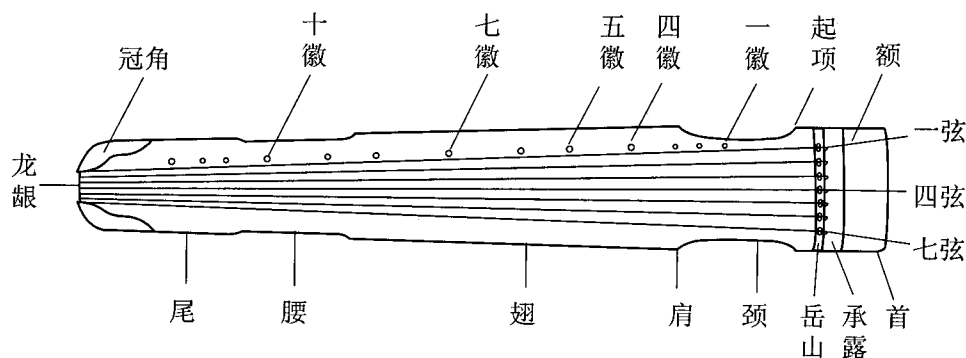
二、古琴的形制

古琴为狭长形的木质弹弦乐器，造型精美，款式繁多，结构简单，但却极为科学合理。现今通行的古琴式样，远在东汉末年就已基本定型，其形制为：琴身通常长约120厘米，宽约20厘米，厚约6厘米，由底板和面板合成，所谓面桐底梓。琴面通常用桐木或杉木刨削，刨成约60度的弧形，内面剜成槽腹；再用一块平整的梓木、椿木、桤木或其他杂木作成底板，将琴面与底板胶合在一起，使通体成为一个共鸣箱，再安上各种附件，打磨成型，涂上一层坚硬重实的漆灰，干透磨光，髹以薄漆，就是一张传统的古琴了。

琴身较宽的一端叫琴首，面板上嵌有岳山及承露，底板上有皂掌及轸池，轸池内有七个琴轸；琴身较窄的一端叫琴尾，镶有硬木制成的龙龈及龈托。尾端两侧，上有冠角(又叫焦尾)，下有托尾。琴腰中部底面，安装两支雁足，支撑琴体，拴系琴弦。琴面从岳山到龙龈，张有七弦，自外而内，由粗到细，依次为一到七弦。紧傍第一弦外侧，安有蚌壳做的圆形标志，叫琴徽或晖，从岳山到龙龈，依次为一徽到十三徽。七徽以下为下准，七至四徽为中准，四徽以上为上准。今以最常见的仲尼式为例，绘图说明古琴各部分的名称和结构。

1. 琴面

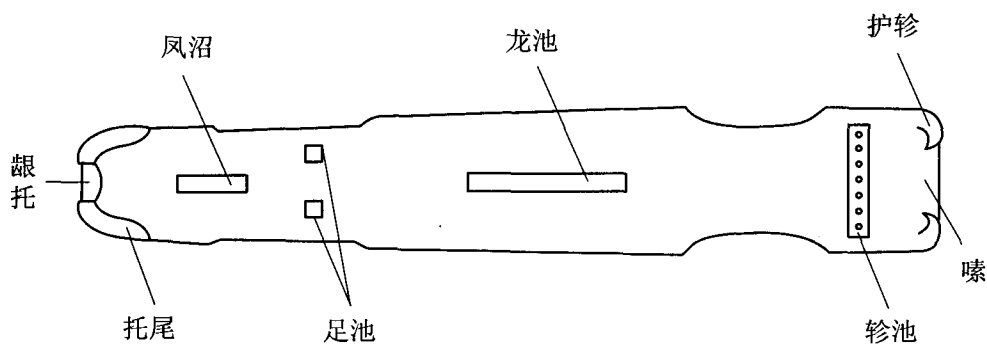
古琴由上下两块木板胶合而成，上面一块圆而覆者叫做面板，也就是琴面。如图：



琴首顶部的面板称为“额”。额的左面镶嵌一条微高的硬木，叫承露。承露上面穿有七个小孔，直透琴底，叫做“弦眼”，琴弦就分别穿系在透出弦眼的绒扣上。紧接承露，靠近弦眼的左面，有一条高约 1.5 厘米的硬木，叫做“岳山”，也叫“临岳”，用以架高琴弦。从岳山内际到龙龈，从一弦到七弦，也就是张弦的这一部分面积，叫做“弦面”。岳山左面 2.5 厘米起项，琴身两侧均向内凹进，称作“颈”，长约 20 厘米。由颈舒阔而为“肩”，肩是颈后最宽的地方。肩后渐狭的琴身叫“翅”，到八徽起腰，十一徽起尾；从八徽至十一徽，两侧各收束 0.6 厘米，名为“腰”，腰以下就是琴尾了。尾端两边，镶嵌有两片略为高起的硬木边饰，称为“冠角”，又叫焦尾。在琴的尾端两片冠角间，凹进一指，嵌有一块硬木约高出琴面 1 毫米，叫做“龙龈”，琴弦由岳山通过龙龈，折向琴底，分别系于雁足之上。

2. 琴底

所谓琴底，指琴的底面。琴底板厚约 1 厘米，大小及形状与面板相同，底内铲削微凹，形如仰瓦。各部分名称如图：



对着琴面“额”的反面叫“嗩”。嗩的左侧，与承露相对，凿一长方形浅槽，叫做轸池，为弦眼下方开口处，琴轸就安在这个部位。肩下底中，约当琴面四徽与七徽间，开一长约 20 厘米、宽 3 厘米的出音孔，称为“龙池”。在腰部中间，位于九徽与十徽之间的两旁，左右各有一个小方孔，叫做“足池”，是安放雁足的地方。再下 5 厘米，约当十徽与十三徽间，又有一较小的出音孔，长约 10 厘米，宽约 2.5 厘米，叫做“风沼”。龙池风沼，有用硬木镶边的，叫“唇形边界木”。也有把龙池斫为圆形，风沼斫为椭圆形的。在琴尾底端中央稍凹处镶嵌有一块硬木，与龙龈位置相对，称为“龈托”。在龈托两侧，与冠角相对，也镶有两片硬木，叫做“托尾”。

3. 琴腹

所谓琴腹，指琴身内部的槽腹，即整个共鸣箱的结构，主要在面板上斫出，把面板翻转过来。如图所示：