



切談
嘈雜
林石城
教授
琵琶
文錄

林石城 著

學藝出版社

中央音樂學院建院五十周年誌慶

林石城校改後報

二〇〇〇年九月

嘈切雜談～

林石城教授琵琶文錄

林石城 著

A Gift From
作者 贈

學藝出版社

嘈切雜談：林石城教授琵琶文錄 / 李明忠著.
--初版-- 臺北市：學藝，民85

286面；

ISBN 957-9560-20-X(平裝)

1.琵琶

916.72

85005442

嘈切雜談—林石城教授琵琶文錄

林石城

北京市鮑家街43號中央音樂學院
學藝出版社
台北市忠孝西路一段45號4樓402室
學藝出版社印刷廠
信箱：台北市郵政信箱11611號
電話：(02)3143933·3114678
電傳：(02)3114675
郵撥：01030634
登記證：局版台業字第零柒肆陸號
中華民國八十五年四月初版

ISBN：957-9560-20-X 版權所有·翻印必究
定價新台幣參佰元正

陳 序

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語，
嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。

～《白居易·琵琶行》詩句～

琵琶音色變化多端，技巧繁雜華麗，不僅演奏家極盡能事力求表現，欣賞者飲蜜思醇夢寐追尋，更是文學家刻意著墨精描細縷所在。唐代白居易的琵琶行，除了以琵琶女高超技藝和坎坷命運的對比，暗喻出詩人本身生命中不可捉摸的變異軌跡而成就了傳誦千古的詩篇外，更引發歷代琵琶學習者對琵琶音樂意境的追求，希冀有朝一日達到與這位「名屬教坊第一部」琵琶伎藝同等功力甚或超越其技藝境界。

音色與技巧同為琵琶彈奏藝術的表徵，一般初學者常予特別重視，卻忽略了演奏者本身內在必須擁有足以影響及音色與技巧良窳的諸多因素。例如個人的藝術、美學修養；人生的閱歷、經驗，體力、情緒的肉體與精神變化控制度；樂曲背景、內容的認知與了解；甚至樂器體質與音效共鳴的配合等等條件，這些都足令彈奏音色與技藝產生明顯差異。

歷代見於史籍記載的著名琵琶家，或精於演奏而負盛名如賀懷智、段善本等；或以流派創始而聞名如鞠士林、汪昱庭等；或因闡發理論而知名如蘇祇婆、鄭譯等；或以輯印樂譜傳世而留名如華秋蘋、李芳園等，各有影響後世之專長表現而名留千古，或有再以其中一、二項附驥而讓後人景仰，惟鮮聞能有集大成者。

唯有當世琵琶大師浦東派傳人林石城教授，不僅精奏琵琶為愛樂朋友推崇，舉凡過去琵琶名家無力兼顧的各門專長，林老師全部具備且富成果。林老師經常演出，年逾七十，猶每年登台演奏；林老師擅於作曲，不少琵琶名曲出自他手；林老師教育無數英才，全國有名的

琵琶好手多出其門下；林老師輯註多本琵琶樂譜、譜寫琵琶學習教材、發表多篇研究論文，造福琵琶學子及音樂研究學者；他也主持過無數琵琶研討會議，提昇琵琶學術地位；也建立起琵琶教學流程，方便學習者依序漸進。更重要的是林老師完全了解琵琶與製作方法，經常指導樂器工廠研發改進，目前琵琶的標準尺寸便是林老師所訂定。對於這樣一位集琵琶大成又清德溫謙兼具的長者，我們尊為琵琶領域的全方位「民族重寶」當為眾望。

個人學習琵琶何晚，時處兩岸敵對隔絕，不諳彼岸樂壇動態，待從錄音資料得悉林老師大名，已在七〇年代以後，旋因女弟林靜慧小姐於開放交流後負笈中央音樂學院列名林老師門下始幸蒙拜識。

三年前，林老師渡海來台講學，此岸弟子們恭請林師將其多年發表於各報章雜誌的文章集腋成裘，流播四海，使初學及研究者能一窺大師心得，有助於琵琶學術的提昇。承林老師首肯，並將一九八〇年以後撰寫並發表過的部份文稿整理後交由台北學藝出版社印行，一九八〇年以前的文章大都丟失，俟諸日後再予查輯。至於部份內容在不同文章內重覆出現，實因各篇文章論題不同，難免互有關連，林老師本擬刪除重覆之處，後鑑於讀者不全然細讀各文，為使各篇文章完整獨立，遂保持原貌登錄。

本文集內容既談論音色、技巧的表達方法，也提及前述不可忽視的許多琵琶學理知識，篇篇均足為愛樂朋友學習與探研。正如白居易「琵琶行」裡提到的聲聲音符，顆顆明珠，交錯繁雜地散發出晶瑩剔透、溫馨香醇的樂音，飄然貫注讀者心扉，導引著有心者以賞心悅目心情暢遊琵琶藝術的浩瀚穹蒼。

據聞林老師應大家要求，不日繼續推出其充滿掌故傳奇的「回憶錄」，相信更是我們企盼的一樁佳事。

陳裕剛 敬序於

國立台灣藝術學院 中國音樂學系

一九九六年 元月吉日

目 錄

陳序	I
中國音樂的保存、繼承與發展	1
流派·樂德·發展	13
略論琵琶	25
琵琶流派例析	33
琵琶流派概況	42
敦煌壁畫樂器喜見復活	66
幾種琵琶指法與符號	70
琵琶指法“彈挑”	78
再論“彈挑”	95
初學琵琶淺說	102
琵琶指法與表演之窺見	107
琵琶左手基本指法“吟”	123
關於琵琶曲《鬱輪袍》	133
談琵琶曲《霸王卸甲》的演奏	138
浦東派《十面埋伏》簡介	149
從劉天華錄製的唱片演奏中試談《飛花點翠》的曲題意義	164
阿炳的三首琵琶曲	173
試談阿炳三首琵琶曲的演奏藝術	182
論《大浪淘沙》與《昭君出塞》的練演藝術	190
介紹琵琶獨奏曲《龍船》	200

介紹琵琶古曲《海青拿天鵝》	206
《行街四合》的形成及其結構	225
一份珍貴的琵琶古譜《高和江東》	231
琵琶的活動山口	240
浦東派琵琶宗師陳子敬	245
浦東派琵琶專家沈浩初	248
琵琶與南琵琶史略	253
南琵琶與曲項琵琶	263
三點說明	269
四點說明	276

中國音樂的保存、繼承與發展

我國的文化藝術和音樂，有著悠久的歷史傳統，也有著如何做好保存、繼承、發展的問題。

以音樂而論，埙、編鐘、編磬、笙、簫、箏等樂器，不但在文字上代有記載，經過文物的不斷出土，見到了比文字記載更具體的實物資料。例如隨縣曾侯乙墓出土的編鐘，證明我國在二千四百餘年前已經運用了十二平均音律。我國地大人多，民族也多，各地區、各民族、各時期的音樂，真是浩如大海，美不勝收。這些珍貴的音樂遺產，既是我們的驕傲，同時也賦予我們必須承擔做好保存、繼承、發展的光榮而艱巨的任務。

如果不去把傳統音樂真實地、系統地完整地保存下來，就無從知道原有的傳統音樂是什麼樣的；也就無法去繼承它。如果不去認真地做好繼承工作，既不懂得，也未學好，就只能偷工減料或任意篡改地“繼承”。如果滿足於古代的傳統音樂，不去創新發展，就等於把我們硬困住在古代生活之中，既違背了事物發展的必然規律，也無視了生氣勃勃、豐富多彩的現實生活。

如果前人什麼也沒有留給我們，那麼，我們只要做好創作工作就夠了。可是，由於我國有著歷史悠久、豐富多彩的傳統音樂，而且早已被國內外音樂界所熟知並喜愛。因此才有保存繼承的問題。所以，保存、繼承、發展這三項工作，我們都須踏踏實實、認認真真地去做。

保 存

談保存先要做好蒐集、發掘、學習等工作。

我國是個文明古國，自奴隸社會、封建社會到各個時代人們創造

的音樂藝術，非常豐富。

又由於地區遼闊，民族眾多，各地區、各民族的音樂遺產也非常之多，要做到真實而完整地把古代原有的各種音樂都保存下來，真是一件艱巨的工作。

尤其，在漫長的歷史長河中，經過無數次的戰爭與天災，有關音樂方面的文字記載、樂譜、樂器、演奏藝術以及技法等的流傳，曾經遭受到無數次的破壞而失散，真能保存下來的，幾成鳳毛麟角。例如：

“磬”，夏、商時已有；“鐘”，商代已有。後來又發展成“編磬”和“編鐘”。湖北省隨縣曾侯乙墓出土文物中有這兩類樂器。在一個編鐘上不但能打擊出大三度、小三度等兩個音，而且在一個編鐘上已經具備了與現代十二平均音律相仿的音階。這是一件了不起的發現，在有關古籍中沒有記載的某些問題，通過實物，得到補充。同時也說明至少在二千四百年前我國的音樂文化已具備了相當完整的音階體系與規模。但是，到目前為止，這兩種樂器的樂譜，尚未發現。

“埙”，是件用泥土製作的古老樂器，史前傳說：“庖犧氏灼土為埙”。周平王時的諸侯暴辛公作埙。古代用來誘捕禽鳥的輔助工具（漁獵時代）。“雅埙”音色渾厚低沉，形體較大，“狀如鵝卵”。“頌埙”，聲高於“雅埙”，“狀如雞蛋”。（或說為雁卵）。浙江河姆渡遺址發現的一個吹孔的陶埙，約有七千年歷史。以後又陸續出土有二孔、三孔、五孔等。現在有用七孔的埙。它的音色非常有特色。這件古老樂器的樂譜，目前還未發現。

“箏”，春秋戰國時代已在秦地流行，故稱“秦箏”。它的流傳歷史雖很古遠，但它的樂譜，大都是從民間樂曲中演變而來。

“古琴”，在先秦時期已經常用。原五弦，周文王、周武王各加一弦成七弦。孔子、司馬相如、蔡邕等都以彈奏古琴而著稱。現有琴譜約有上百種。明代一四二五年成書的《神奇秘譜》是現存最早的琴曲譜集。《廣陵散》《胡笳十八拍》《酒狂》《碣石調幽蘭》等則是

現存最早的琴譜。

“簫”，世傳舜所造。有排簫、洞簫、簫管（尺八，唐宋時的名稱）等。傳世較早。但古代簫的樂譜極少。

“笛”，古稱“篴”。傳說周代已有。屈原的學生宋玉曾寫有《笛賦》。“篴”，春秋戰國時期曾經廣泛使用，唐宋以來已失傳。竹製，橫吹，一孔上出（吹孔與按孔不在一個平面上），有底（即兩端封閉）。這類橫吹的樂器，流傳很早。但古代笛的樂譜不多。現在用作“笛”獨奏的樂曲，大都從民間合奏樂曲或曲牌中衍變而來。

“笙”，《禮記·明堂位》有：“女媧氏之笙簧”。“竽”，戰國與漢代曾廣泛流傳，與笙同類，至宋失傳。這兩種同類樂器都有較早的流傳歷史，但古代的笙譜極少。

“三弦”，它的前身來自秦代的“弦鼗”，至元代始專稱“三弦”。有大小兩種：大三弦常見用在北方大鼓書的伴奏樂器；小三弦常見用在崑曲、彈詞的伴奏樂器，也見用在絲竹樂、廣東音樂等的合奏之中。《弦索十三套》的合奏中有三弦專用譜。

“阮”，漢代已有。晉人阮咸善彈此器。古稱“秦琵琶”、“漢琵琶”。有十二個音柱。唐武則天時發展為十三個柱，稱作“阮咸”。南北朝、唐、宋也很流行。古代阮的樂譜，尙待發掘蒐集。

“琵琶”，古代寫作“批把”、“枇把”等。原是古代彈弦樂器的總稱，其中包括有直項、曲項、圓型音箱、半梨形音箱等各種彈弦樂器。唐代以來，以曲項、半梨形音箱的彈弦樂器專稱作琵琶。從古代文人記載中，曾有不少獨奏樂曲，但其曲譜能流傳下來的不多。《敦煌琵琶譜》及明代《高和江東》琵琶譜是目前發現記有琵琶譜或指法的最樂譜。

“二胡”，“胡琴”的一種。隋唐時的“奚琴”（又稱“嵇琴”）可能是其前身。大都用在絲竹樂合奏以及戲曲的伴奏。劉天華創作了十首二胡獨奏曲後，成為獨奏樂器。

“板胡”，又稱“梆胡”、“秦胡”、“胡呼”、“大弦”等。

常為各種梆子腔戲曲以及其他北方戲曲、曲藝的主要伴奏樂器。現在常以獨奏出現。

上面只是簡要地列舉現在見用的個別樂器的概況。這些樂器是傳下來了，但它們的樂譜傳下來的，實在很少。

古樂譜失傳的情況是非常普遍的，現試舉兩例，可見一般。

第一例：唐代名士王維，字摩詰，開元進士，累官尚書、右丞，世稱王右丞。他的獲取功名、出仕、成名，卻是用演奏琵琶作媒介得來的。當時有位張九皋，名聲已經很大，並已通過公主推薦，讓試官內定張九皋為解頭。王維年未弱冠，方將應舉，得知這個信後，與其友岐王商量。岐王說：“貴主之強不可力爭，吾為子畫焉。子之舊詩清越者可錄十篇，琵琶之新聲怨切者可度一曲。後五日，當詣此。”王維依命如期而至。岐王出錦繡衣服遣維衣之，仍令齎琵琶同至公主之第。王維妙年，風姿甚美，立於前行。公主顧而問岐王：“斯何人哉？”岐王答：“知音者也。”即令獨奏新曲，聲調哀切，滿座動容。公主自詢曰：“此曲何名？”維起曰：“號《鬱輪袍》。”公主大奇之。岐王曰：“此生非止音律，至於詞學，無出其右。”王維即獻懷中詩卷。公主覽讀後驚嘆不已。岐王因曰：“若使京兆今年得此生為解頭，誠為國華矣。”公主遣其應舉，並為獲取解頭替王維推薦。遂一舉登第成名出仕。王維憑藉演奏琵琶曲《鬱輪袍》而成名，但是這首《鬱輪袍》的琵琶譜，未曾流傳下來。

第二例：唐代大曲中的法曲叫《霓裳羽衣曲》的，原是一首有歌有舞有器樂演奏的套曲，演奏一遍的時間，相當於古代木船行走十五里路程。唐玄宗時，道教盛行。玄宗天寶四年，冊立楊太真為貴妃，進見之日，奏《霓裳羽衣曲》。由於此曲為冊立“女道士”為貴妃而作，舞蹈的道具、服裝與道教的幡節、羽服相結合，成為唐玄宗時極為有名的樂曲。但傳至五代，此曲樂譜已經殘缺不全。五代南唐李後主昭惠皇后，善歌舞，尤工琵琶，得《霓裳羽衣曲》殘譜，以琵琶奏之，使天寶之遺音復傳於世。可是，由昭惠后改編在琵琶上演奏的《

霓裳羽衣曲》尚未發現。有認為就是現在流傳的古曲《月兒高》，尚待進一步查證。

因此，現在尚能保存下來的音樂資料，都是非常寶貴的文化遺產，必須以嚴肅、認真、實事求是的態度予以保存，然後才能用科學方法分析研究，為繼承做好必要的準備工作。

傳統樂器曲譜，要以古琴譜較為多。古琴譜採用減字譜方式記寫，只記出了弦別、徽位、指法等，對音高已能反映出來，但對節拍只有跟隨老師的演奏才能知道。如無老師親授，只有自行打譜來劃定音的長度。其他各類曲譜如《風雅十二詩譜》、《白石道人歌曲》、《高和江東》、《太和正音譜》、《詩經樂譜》、《北詞廣正譜》、《鞠士林琵琶譜》、《華氏琵琶譜》、《弦索備考》、《陳子敬琵琶譜》、《一素子琵琶譜》、《九宮大成南北詞宮譜》、《太古傳宗》、《納書楹曲譜》、《李芳園琵琶譜》、《瀛洲古調》、《養正軒琵琶譜》、《文板十二曲》、《遏雲閣曲譜》、《六也曲譜》、《集成曲譜》、《泉南指譜重編》等，或曾刻印發行，或是手寫傳抄，大都是工尺譜。

我國有著悠久的文化傳統，即以漢族音樂來說，樂曲數量決非上述提及寥寥幾種。失傳的、散在民間的、埋在地下的，還會有很多。每個朝代、每次戰爭，隨著朝代的更替，離亂逃隱，樂譜也會隨之流離而失散。即以宮廷音樂來說，秦滅六國，漢滅秦，晉代永嘉之亂，南北朝紛爭，唐代安祿山之亂，五代南遷，宋代又兩次南遷等等，在每次戰爭中，每個朝代的宮廷音樂都會散失。一部份可能散逸在各京都周圍的民間，一部分常隨收藏者、樂師們的遷移而流傳至其他地區。為此，每個省都會或多或少地流傳有樂器和樂譜。而宮廷音樂大都來自民間；民間音樂又常與寺廟音樂互相交流，相互保存。北京中國音樂家協會等繼編輯《民歌集成》之後，又組織編輯“中國民族器樂集成”，這為做好保存中國傳統音樂走出了紮實的一步。陝西省文化局唐代燕樂研究室已經油印了相當數量的曲譜資料，如鼓段曲、耍曲

、小曲、歌章等之外，還有套詞、套曲、南詞、北詞等等。福建泉州的中國南音學會也已成立，將為編印唐宋以來的樂曲作出貢獻。

繼 承

繼承是在保存基礎上，把古代的音樂理論、美學意識、樂器的形態結構、演奏技法、樂曲用譜、風格特點等認真地學習、瞭解它們，並且要做到真正懂得並學到手。

要做好繼承這項工作，在實踐中很不容易。

例如古代有關音樂理論方面的記載，數量不多，文字簡略，而且含有古代社會在當時習用的一些虛辭與用語。而對某些論述，往往並不作逐層的具體細敘。在這種情況下，如果我們作了太多的推論，有時會推論出多種可能性，莫衷一是，難下定論。對帶有封建社會意識的一些理論，第一步必須懂得它們；第二步要去分析它們的歷史背景；第三步才能有分析批判地去繼承。

樂器與演奏技法的沿襲、革新

我國歷史上曾經有過的各民族各地區的樂器，品種繁多，不勝枚舉。有些樂器至今仍在襲用，但有很多種樂器現在已經不見或少見。現在仍在襲用的一些樂器，有的在名稱上有所更改，有的在形體上有著一定改動，更多的是在內部結構上曾經作了較多的改革。改動與改革，大都是對原有基礎上的發音效果、演奏方便、擴大音域等方面不滿足的緣故而引起的，在演奏家、樂器工匠通過不斷試驗與實踐，證實真是超過原有的效果，才肯定了這些改動與改革。已經不見或少見的樂器，曾在出土文物中發現了一些；今後可能還會發現。因此，我們在繼承工作中，對現在仍然襲用的樂器；應該研究每個樂器的發展歷史；對已經不見或少見的樂器，一經發現，就應作攝影、記錄、做製並研究之。

學習演奏技法，主要依靠師承親授；其次，從書本中求得有關知識。在傳統社會裡，音樂的流傳，處於自生自滅狀態。雖然有些愛好器樂的文人，在他們的詩文札記中有時會提到一些，但有多有少，不太詳細與全面。因此，只有通過親眼看到老師對每個指法的演奏姿勢，聽到每個指法的發音效果來學習。也由於古代交通不便，訊息傳遞緩慢，缺乏互相交流的機會。因此，師承的傳授也不可能十全十美。老師的水平有高有低，學生的接受能力有好有壞。同一位老師教出來的學生，水平不可能是一樣的。某些流派好的技法與樂曲往往會失傳。這些，都可說明師承的傳授既起著主要作用，也存有一定的局限性。

每一個指法的演奏方法，都是從歷代演奏家在不斷實踐比較中產生並定型的，是行之有效的方法。在流傳中間也必然會有一些新的演奏技法充實進去。經過實踐的考驗，流傳下來。因此，演奏技法的繼承，必須把行之有效、好的方法真正地學到手，才是腳踏實地地做好了這方面的繼承工作。

中國大陸的十年動亂中，各個領域都盛行著否定過去。在演奏技法方面也不例外。例如琵琶基本指法方面，“革新”後，“彈”，廢除指關節為主的運動，而用臂腕運動，食指向左下方四十五度彈出；“挑”，大指向右上方四十五度挑進，以致彈強挑弱，音色也不一樣。演奏長音效果的“滾”“搖”“輪”，也變成各音音量音色不相做而破壞了長音應有的飽滿與完整效果。又如“吟”，原有方法是在品位上作左右幅度相同的來回擺動，“革新”後或硬搬提琴上下揉動方法（提琴有指板，琵琶則是橫向的竹品，結構不一樣）；或只拉不推的左右擺動，以使或吟的效果不明顯，或吟音非常緊閉而不自然，同時也影響了音準。這類“革新”後效果還不如原有的例子還有很多，就不多說了。究其原因大都著眼於標新立異，響應革新；或還未懂得和學好，在自己的演奏中還做不到或做不好，就自以為是地去改。以上情況，如果地位愈高，“名聲”愈大，為害的範圍也就愈廣。

“原譜”與“演奏譜”的差別

琵琶樂曲大都源自於生活。《十面埋伏》《霸王卸甲》描寫了楚漢相爭決戰的故事情節。《海青拿天鵝》描寫了元代人民以海青捕捉天鵝時的情景。《思春》《昭君怨》《漢宮秋月》《陳隋》描繪古代婦女或姑娘，在三從四德的封建禮教束縛下的哀怨之情，《月兒高》《夕陽簫鼓》《飛花點翠》描繪人們對大自然的感受。《青蓮樂府》反映人們對詩仙、酒仙李白的懷念之情，《龍船》則是對屈原的紀念之作。《將軍令》是描寫古代陸軍操練的始末情景，《水軍操演》又是描寫古代海軍的操練場面，這是以尚能流傳下來的部份古曲而言。

古代樂譜能夠流傳下來的非常之少。這是由於：一、歷代戰爭的破壞；二、天災的破壞；三、人爲的破壞；四、古代器樂演奏者文化水平的限制；五、習慣於師承傳授等等。有的樂器即使有樂譜流傳下來，但由於記譜方面的問題，或沒有節拍符號（如古琴減字譜、敦煌譜等），或對指法符號沒有作詳盡的注寫；最普遍的則是只記出原譜，不記寫演奏譜。原譜只能反映出樂曲的主要骨架，不能看到它的皮肉與容顏。這是一個極大的缺陷。因此，當時必須依靠老師的當面指點與示範，才能彌補這個不足。

原譜與演奏譜之間的關係是：演奏譜是在原譜上作了加花。“加花”是我國民間傳統音樂的通用術語與常用方法。就是在原譜的樂音中加進了一些音。加進了一些音之後，比原來的原譜在音字上要豐富而花藻。但是，加花不是一件隨心所欲、輕而易舉的事。加花必須在深入了解曲題意義，領會所要表達的主要曲趣，符合應有的時代面貌與風格特點下，在不斷演奏中來完成的。前人曾說：“花音非不可加，在得當耳。加之而善，可增曲趣；加之不善，即不脫拍，亦必走腔。猶之樹木，枝葉過繁茂，則骨幹不明，不足貴也”。又說“只求纖摩流蕩，花指繁弦，喧賓奪主，但求悅耳，已失樂曲本意焉”。因此

，有些老師在傳授學生時，給原譜而不給老師自己的演奏譜，認為：“嫌原譜音節太疏而增多者其法易，亦猶畫家粉本，易於著色也。若妄與增花而再思減少者其法難，如畫家既經染色，則黑白已淆，難於返本也。”我認為這種傳授方法在進度上要慢些，學生在學習時也須仔細看聽老師的實際演奏花音，比用演奏譜來學習負擔要重些。但對老師這種謙虛、認真、老老實實的樂德與態度，也有可取之處。與某些否認流派，不要老師，任意改譜的行為，有著天壤之別。同時，如用這種方式真正地學到手，對繼承傳統來說，將是比較紮實的。

舊瓶新酒混淆視聽

十年動亂在否定一切中，對演奏指法，記譜方法，甚至四個軀子繫四條弦的次序也被亂改一通，把古代名曲也作較大的改動，有的甚至改得面目全非。可是在改動後仍然襲用原來的曲名。這樣就會產生兩種不良後果：一、不瞭解的人、後學者誤認為這首古曲原來就是這樣的。二、瞭解的人，尤其國外同行直指它們是“假古董”、“現代化”。（唐代琵琶名手康崑崙曾將屬於“軟舞”的大曲《綠腰》的音樂移編成琵琶獨奏曲後，把曲名稱作《新翻羽調綠腰》，在原曲名之前，加上“新翻”兩字，以資區別。這是實事求是的行為，值得借鑒。）又如把《霸王卸甲》描寫楚軍丟胄卸甲的樂段刪去，提前於《楚歌》段結束，但仍用“卸甲”原名；在《陳隋》中加進很多打擊樂聲，使人感到樂曲在歌頌荒淫無道的陳後主、隋煬帝，與原來站在宮女立場、處處流露哀怨之聲背道而馳。這種歪曲樂曲原有內容的繼承，既說明改者無知，也是十年動亂的後遺症之一。

不同流派的風格

風格特點往往在某一國家地區，經過歷代音樂家們的不斷實踐，逐漸成型，在一代代師承傳授中，形成了某些各有風格特點的流派。

每個流派的形成，並不是某一個人單獨活動創造的結果，而是由這個流派的歷代傳人逐步積累而成。只是在歷代傳人中，有文藝修養好些或差些，學習得地道些或膚淺些，保存得完整些或片面些，人們對行之有效的技法創造得多些或少些，從而對這個流派的發揚多些、貢獻大些，或繼承的質量差些、貢獻小些的不同（其中，也會有個別人對古曲作沒有道理的附會添加或刪減，以及“創造”出一些行之無效的技法，從而有損於這個流派原有的風格特色）。也有由於種種原因，某個流派的優秀的風格特點未能流傳下來。

風格特點一經形成，只要聽到他們的演奏，行家們就能知道這是屬於哪一個流派或是哪個地區的音樂。

例如：聽到笛子吹出吐音、垛音、滑音、花舌等技法時，就會知道這是北方梆笛的風格。如當聽到在長音中吹出醇厚圓潤、悠揚委婉的笛聲時，就會知道這是南方曲笛的風格。

又如聽到音色優美典雅、渾厚含蓄的箏曲《漁舟唱晚》時，就會知道這是山東傳派的風格。如當聽到音色清越、餘音悠長、音韻委婉的箏曲《寒鴉戲水》時，就會知道這是廣東汕頭派的風格。如當聽到音樂蒼勁有力，常用各種大顫音、小顫音等技術的箏曲《蘇武思鄉》時，就會知道這是河南傳派的風格等。

再如在聽琵琶文曲《塞上曲》時，委婉中兼有憤慨之情；武曲中常用“夾掃”（ $\text{毛} / \backslash /$ ）的，大都是汪昱庭傳派的風格。如聽文曲《塞上曲》時，1233 2156 | 3 3 | 一再出現；武曲中見用“輪拂”“三角馬蹄輪”的，就會知道這是平湖傳派的風格。如聽文曲《武林逸韻》《思春》時，吟有大小快慢的不同奏法，音色、音量有一定對比，曲情哀怨，含蓄而典雅；武曲中見用“併四條弦”“滾四條弦”、“輪四條弦”時還配用弦數變化、快而大的吟等，就會知道這是浦東派的風格等。

風格特點也和演奏技法、樂曲用譜分不開。例如琵琶傳統古曲《十面埋伏》第一段〈營鼓〉曲首處，各個流派都配有富有自己風格特