

王震亚 著

古琴曲分析

中央音乐学院

曲分析

10.1

60

亚著

(2115)

古琴曲分析



王震亚 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

古琴曲分析/王震亚著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2005. 11

ISBN 7-81096-121-7

I. 古... II. 王... III. 古琴—器乐曲—音乐欣赏—中国
IV. J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 124550 号

古琴曲分析

王震亚著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 5.25

印 刷: 北京美通印刷有限公司

版 次: 2005 年 11 月第 1 版 2005 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 7-81096-121-7

定 价: 18.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

琴，又称古琴、七弦琴，是我国现在仍在演奏的最古老的本土乐器。关于琴的传说，可以追溯到伏羲神农时期。现存最古老的琴是湖北随县曾侯乙墓出土的战国时期的十弦琴。琴的形制经过长期演变，到汉代末年才确定。蔡邕（公元132年—公元192年）制作的焦尾琴应属最早的七弦名琴。公元六世纪已有文字琴谱。十三世纪琴的简字谱已基本定型。千百年来琴的名家辈出，流派纷呈，世代传承，造就了内涵丰富的琴文化。现有二百多世代积累的琴学著作存世，其中辑录的五百多首琴曲的三千多种传谱中^①，包含着极丰厚的民族文化沉积，体现了古人的音乐观、创作思想、审美情趣，以及表现思想意念的独特技法，是琴文化的核心与精华。不知世界上是否有比琴乐历史更悠久的乐种。

琴乐历经长期发展，形成极强的生命力，稳固而凝聚，承受住了千年的历史筛选，经得起西方音乐浪潮的冲击。上个世纪初叶，西风东渐，西方音乐兴起的时候，山东诸城古琴家王露（心葵）怀着对西方音乐的憧憬，赴日本东洋音乐学校学习西方音乐。1911年毕业回国，在北大音乐传习所任教。他认为“西方之乐，器则机械，声多繁促，曼靡则海淫，激昂又近杀。既乖中和，欲藉以修身理性，宁可得也。弃之不复道^②”。琴家有这种理念，西方音乐就难以侵袭琴乐。在民族器乐曲中，琴乐是未受外来音乐濡染的一片净土。要在音乐中“寻根”，找“母语”，离不

① 参见查阜西《琴学文萃》，第565页《传统古琴曲谱集成》编辑计划。

② 杨和平《王露与北京大学音乐教育》，载于《中国音乐学》2004年第二期。

开对琴曲的研究。

已见北京古琴研究会雅集中琴家演奏的琴曲，根据音响记录出版的琴曲，及散存的琴曲谱，总共有一百五十多首。粗略估计现仍在演奏的琴曲总数约在二百首上下。这是一批宝贵的民族音乐遗产。对琴的史、论、资料的整理研究，不少人做了大量工作。而对琴曲本身的分析研究显得贫弱。这是因为琴曲不断流动，转瞬即逝，不使之固定下来，就只能作笼统的偏于感性的观察。要作精确的理性分析，需有准确的琴谱。而减字谱只能记录如何演奏，不是可供研究音乐的乐谱。工尺谱与简谱都不可能完整准确地记录复杂的琴曲。只有五线谱胜任记录琴曲。为琴曲记录五线乐谱，既需真正了解五线谱，又须懂得琴乐。“非本统”的琴界以外人士很难涉足。杨荫浏掌握了五线谱记谱方法，虽不是琴曲演奏家，却学过演奏琴曲，能识简字谱。他上个世纪40年代开始用五线谱记录民族乐曲，其中包括琴曲。简字谱大致标明的音高，结合演奏较易记录，但其不记节奏，琴曲中又多用散板，节奏很难记录。杨谱省去在乐曲开始记节拍，而按音乐划分不固定的小节线，使用各种世界通用的音乐符号与表情术语，注明速度和演奏全曲需用的时间，并在五线谱下附记简字谱，以弥补五线谱的不足。1956年他记录的《古琴曲汇编》第一集由音乐出版社出版。其中载有17首五线谱琴曲与琴歌，并对琴曲特征作简要介绍，每首琴曲都有扼要解说，为琴曲记谱奠定了样式。千年流传的琴曲至此才有了可供研究的音乐乐谱。此曲谱与后来出版的琴曲谱最大的差异，是其定调比后来的乐谱低半个音。

上世纪50年代，兴起了琴曲打谱^①热。管平湖打谱的《广陵

① 打谱：琴谱只记弦位和指法，不直接记音乐。现存琴谱多数已无法演奏，须经琴家按一般琴曲规律，揣摩曲情，进行再创造，力求再现琴曲本来面貌。此工作称为打谱。

散》脱稿，由自幼跟他学琴，又经中央音乐学院作曲系培养的琴家王迪为之记谱，1958年作为中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《广陵散》专辑，由音乐出版社出版。其中附王世襄撰写的内容丰富的解说。此为第二本问世的五线谱琴谱。王迪和管平湖的另一位学生，曾在国立音乐院作曲系毕业的琴家许健共同根据录音资料，用五线谱记录了许多著名琴家演奏的琴曲。1962年、1983年先后由音乐研究所与北京古琴会合编的内容丰富的《古琴曲集》第一、第二集出版。其中辑录的72首琴曲，绝大多数是上世纪50年代各个流派代表琴家的代表琴曲，是琴乐千年发展结出的硕果。现在这些老一辈琴家多已谢世，所以弥足珍贵。2001年东方出版社出版发行了当代著名琴家吴景略、吴文光父子的《虞山吴氏琴谱》巨帙。乐谱由吴文光记谱，辑录吴氏家族打谱、演奏的五线谱琴曲51首及简谱琴歌50首，附有琴曲解说及中英文《古琴简字指法一览表》，是一部重要的后续出版的琴谱。其体例和上述几本曲集大致相同，而略有差异。这些琴曲集都是经年累月才能完成的浩大工程。琴家迈出了这艰辛的一步，琴界以外的人士才有可能对琴曲进行具体分析。

前粗略估计现仍在演奏的琴曲总数约在二百首上下。这些经过筛选存留下来的作品，应是琴曲中的精华，值得认真研究。琴曲原是无谱乐曲，根据录音听写的乐谱无论如何精细准确，都只能是表层的记录，微妙之处只存在于实际演奏中。必须把乐谱和实际演奏对照，才能较全面的了解琴曲。经将手头兼有音响及乐谱的四十多首琴曲粗略分析后，从中选出12首，由小到大，由简至繁，作进一步系统的分析观察，尝试从中寻找出一些琴曲创作的规律。

琴曲独立发展，和西方音乐没有联系。所以只集中分析琴曲，不与外来音乐牵连，也不与外来音乐比较。这里所说的“句”，不完全等同于西方的乐句，只是琴曲的分句。“段”只是

琴曲的分段，与西方的乐段不是同一概念。琴曲与西方音乐同为音乐艺术，有相同或相似之处是必然的。例如曲式中都有二、三部结构，都有乐思的呈示、重复、变化、发展，但其内涵有很大差异。

琴曲建立在民族音乐调式上，与西方的音阶调式没有联系。分析中采用民族音阶调式的名称最便捷准确。但调的高低不用复杂的黄钟、大吕等，而用C、D、E、F、G、A、B。西方七声音阶C大调既标明音高又标明调式。而琴曲常用的五声音阶的C宫调式存在于C宫、F宫、G宫三个调高之中，必须和调的高低同时记出，如C宫C宫调式、F宫C宫调式、G宫C宫调式，才能标明唱名的差异。

分析琴曲主要依靠谱例。文字只做提示性的解说。用许多文字说不具体的问题，在谱例中就显得简单明了。所以力求一个谱例能表达一种乐思，能表明论述的要点，力求通过一首乐曲分析中的谱例，使见不到全曲曲谱的人，也能对全曲有个大致的概念。谱例参考上述的已有乐谱，但作了一些小的改动。琴曲中大量的散板曲调，不勉强按西方古典记谱方式，处处都划小节线，只在节拍稳定的部分，用虚线划分小节，并自由地转入不划小节的散板。参照录音，改变了一些原谱的记谱方式，并对细部作了一些小的修饰，力求使之能更好地表现曲意。琴曲速度时时都在变化，一些谱例标明的速度，只标明开始的速度和速度起伏的大致范围。

已经出版的和散见的琴谱，都是经过琴家从现有琴曲录音中仔细挑选，认为艺术质量较高，并在品种、流派方面有一定代表性，值得为之记谱的琴曲。再从这些琴曲中挑选出这12首琴曲，应属琴曲中艺术水平突出，创作发展水平最高的乐曲，应能多方面表现琴曲的特色。

琴曲是演奏家在演奏中创作的乐曲。一曲基本定型之后，演

奏时仍会有细微差异，一般不致影响全曲。根据一次演奏记录的乐谱，多数可作为分析研究的依据。但不同流派、不同师承、不同版本的同一琴曲，常有较大差异，须分别记谱，依不同的乐谱作比较研究。所以，统计古代琴曲数目时，需同时统计不同传谱的数目。这 12 首琴曲中，《良宵》、《忆故人》、《平沙落雁》、《流水》都分析了根据不同琴家演奏录音的记谱。夏一峰、管平湖、詹澄秋演奏的小型琴曲《良宵》的异同容易区分。管平湖、顾梅羹、詹澄秋、徐元白的《流水》有很大差异，但仍在相同的基础上变化。张子谦、吴景略的《梅花三弄》，清楚地体现了广陵派与虞山派琴风的差异。管平湖、张子谦、郭同甫、沈草农、向笙阶、俞伯荪的《平沙落雁》，差别大于联系，已可以说是几首不同的乐曲。这种同名异曲，在流传久远的无定谱民族传统乐曲中是常有的现象。

琴家对琴曲大小的界限原无明确划分。现将 12 首琴曲分为大中小三类，便于依次研究。由三个分段组成的琴曲最小，数量较多，省其每一个组成部分只含一个分段，琴曲的种种构成要素都在萌芽状态，是结构最简单的小曲。由六个分段组成的琴曲，琴曲体制已较完备，乐曲规模大了一些。其组成部分中已包含多个分段，各部分的功能更清晰，整体结构较复杂，全曲中常包含不同的意念。具有此种特点的琴曲数目较多。由 18 个分段组成的琴曲，开始进入大型琴曲的范畴。组成乐曲的各个部分中的乐思有较多开展，包含的分段较多。各部分之间时有间奏插入，全曲结构复杂，规模长大。特大型琴曲已有套曲的素质。大中小琴曲之间有一些不好归类的中间琴曲。

12 首琴曲中，10 首是早已广泛流传的曲子，《欸乃》与《广陵散》则是上个世纪 50 年代初才由管平湖打谱的新曲。为《广陵散》打谱的琴家不止管平湖一人，因管谱早已出版，所以传播较广。《欸乃》乐谱尚未出版，只有王迪记录的手抄谱。因其多

次演出，并在电台播放，有一定的社会影响。这两首大型琴曲已从简字谱中阐释出音乐要表现的可感知的内涵，艺术水平也高，已基本成型。但尚须通过在长时间演奏中进一步精细雕琢，才能更洗练，更集中，更生动。为现存最古老的《幽兰》打谱的琴家不少。《幽兰》是与一般琴曲不同的另类琴曲，如何处理才算正确，尚待研究，所以未予分析研究。

12首琴曲中没有琴歌。琴歌自古以来就是琴乐的重要组成部分。1953年杨荫浏《古琴曲汇编》第一集中的琴歌《阳关三叠》等已海内外流传。1957年他译出宋代姜夔的琴歌《白石道人歌曲》集中的一些歌曲，已列入音乐院校的声乐教材。1983年王迪打谱，由文化艺术出版社出版的《琴歌》21首中的歌曲，在海内外演唱，受到好评。其中的《胡茄十八拍》与同名琴曲全无联系，内涵丰富，深情动人，可以说是千古绝唱。前述2001年出版的《虞山吴氏琴谱》中也有50首琴歌。所有这些琴歌的曲调与结构皆产生于歌词。琴声与歌声无大差别，音乐一般比较简单，所以吴文光可以用简谱记录。宋明两代不少琴家贬抑琴歌，而琴歌是另一种体裁的琴乐，其中不少精品，须另作研究。

目 录

序	(1)
小型琴曲分析	(1)
一、良宵引 (夏一峰传谱)	(1)
二、韦编三绝 (乐瑛传谱)	(7)
三、春晓吟 (管平湖传谱)	(9)
四、四大景 (管平湖传谱)	(13)
中型琴曲分析	(19)
一、忆故人 (吴景略传谱)	(19)
二、平沙落雁 (管平湖、张子谦、郭同甫、沈草农、 向笙阶、俞伯荪传谱)	(29)
三、流水 (管平湖、顾梅羹、詹澄秋传谱)	(45)
四、渔樵问答 (吴景略传谱)	(61)
五、梅花三弄 (张子谦、吴景略传谱)	(73)
大型琴曲分析	(88)
一、欸乃 (管平湖传谱)	(88)
二、潇湘水云 (吴景略传谱)	(100)
三、广陵散 (管平湖传谱)	(114)
后 序	(137)
一、不对称的意念	(137)

二、琴曲的调与调式	(138)
三、琴曲的曲调	(142)
四、琴曲的多声因素	(149)
五、临界与瓶颈	(154)
结 语	(157)
参考书目	(158)

小型琴曲分析

绝大多数琴曲是由一些小分段组成。由三段组成的琴曲，属小型琴曲。如《良宵引》、《清夜吟》、《韦编三绝》等。其结构粗具琴曲的一些基本要素。另有不分段的小型琴曲，如《春晓吟》、《四大景》等。其结构各有特点。

一、良宵引

《良宵引》是一首表现愉快心情的琴曲，最早见于明代万历四十二年（公元1614年）成书的《松弦馆琴谱》。很多琴家都爱演奏此曲。中央音乐学院中国音乐研究所丛刊《古琴曲汇编》第一集载夏一峰^①演奏的《良宵引》结构清晰音乐流畅，具有琴曲的多种特征。

第一段开始的12个散漫的音的作用是确定此曲为F宫宫调式（见例1）。

例1

节奏自由 约 ♩ = 42 →



^① 夏一峰，名福云（1883年—？），江苏淮安人，曾从多位老师学琴，并有许多学生，参看杨荫浏《古琴曲汇编》第一集的说明。

这是琴曲的开始部分，被称之为“开指”。F 宫调式中的 c、d、f、g、a 五个音全部出现，并在主音上结束，开指即完成。确定此曲为 F 宫调式外，这几个音与后面的音乐没有其他联系。小型琴曲的开指多半如此。

开指之后是“入调”。乐曲以新的速度，新的音调显露其特点。这里呈示的第一素材是徐缓的，歌唱性的，起伏婉转，由主音 F 走向 A 角，节拍稳定（见例 2）。

例2



全曲音乐的展开由此发轫。四个“↓”指示的音像是种子，将在后面的曲调中变化应用。将此曲调不加改变地重复一次，以巩固其作为主要音乐素材的性质。两次都结束在不稳定的 A 角。

第二素材由不稳定的 A 角，走向此曲稳定的主音 F（见例 3）。

例3



① “”中的音为走手音，下同。

此后再强调主音 F。全段由较高的主音开始，稳定地结束在较低的主音上，是收拢性的结构（见例 4）。

例4



这一段共包含三个句子。

第二段由第一段中两个素材自由变化而成。第一素材的变体在低音区出现。失去原由节拍稳定的歌唱性，被自由地延长（见例 5）。

例5



四个“↓”指示此曲调和第一素材的联系。后部是减化的第二素材及曲调的自由延伸，结束在稳定的主音。

第二素材在第二段中发展成全曲气息最宽广，情绪最集中的曲调（见例 6）。

例6



例6中“ ”下的曲调都是例3“ ”下曲调的变体。节拍稳定。原来一个句子发展成两句。

第二段结尾在主音上略有停顿，气息未中断，和第三段溶接（见例7）。

例7

[二段结尾]



[3] ♩ = 72 →





第三段开始的节奏和例5第四个“↓”下的节奏相同。“□”下的曲调与例6括号下的曲调相同。此段结束在主音F后，从第二段后部（例6）反复一次。此曲三段曲调都很短，给人印象不深。把全曲情绪集中的部分以较快的速度重复一次，以加深给人的印象，这样，乐曲显得更完满。经过重复，乐曲的主要部分已经结束。第三段尾部泛音演奏一个后奏句。其中只排列F宫调式上下行的音阶。音乐上与乐曲的主要乐思无直接联系，仅加深了调性感觉（见例8）。

例8

[三段尾] ♩ = 44



三段之后另有清亮的泛音尾声（见例9）。

例9

[尾声] ♩ = 44



尾声曲调仅是后奏后半的重复，与乐曲的主要乐思没有直接联系。

这支短小的琴曲浓缩了构成一般琴曲的几个主要阶段：“开指”定调、“入调”（乐曲的主体部分）、后奏、泛音尾声。全曲主体由一个呈示段与两个变奏段构成。结构见表 1：

表 1

段 序	素 材	结束音	结 构
一	开指（定调）	F	引
	∥ : a : ∥（歌唱性, 节拍稳定）	A	A
	b（与 a 对称）	F	呈示
二	a'	F	A'
	∥ : b' :	F	变奏一
三	a'' b'' : ∥	F	A''
	后奏（泛音）	F	变奏二
尾声	（泛音）	F	后奏
			尾

琴人原无纸面上的乐谱，演奏的乐曲呈现出如此缜密的结构，说明他有“心谱”。

管平湖演奏的《良宵引》和夏一峰的版本的结构相同，第二、三段是第一段的变奏，只是第三段结束后不反复演奏。两个版本在节奏上有较大差异。詹澄秋演奏的《良宵引》只有两段，属最小的分段琴曲。乐曲首尾与夏谱有较多联系，中间部分两谱差异较大。也是一首表现愉快心情的小曲，其中保留着《良宵引》的“基因”。（此曲只能算是三段琴曲的缩减版本，詹澄秋演奏的《双鹤听泉》才是真正的二段琴曲。）