

阿炳曲集

文化部文学艺术研究院音乐研究所编

人 民 音 乐 出 版 社

阿 炳 曲 集

文化部文学艺术研究院
音 乐 研 究 所 编

人 民 音 乐 出 版 社

一九七九年·北京

封面设计：陈长敏

阿 炳 曲 集

文化部文学艺术研究院

音 乐 研 究 所 编

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北 京 胶 印 二 厂 印 刷

787×1092毫米 16开本 39面乐谱 3印张

1979年8月北京第2版 1979年8月北京第12次印刷

印数：147,111——212,910册

书号：8026·207 定价：0.36元

重 版 说 明

《阿炳曲集》原是中央音乐学院中国音乐研究所丛刊，由中央音乐学院中国音乐研究所编。这次重版，杨荫浏和曹安和两位同志重新予以校订。特别是阿炳小传、乐曲说明等文字部分，杨荫浏同志作了细致的补充和修改，改由文化部文学艺术研究院音乐研究所编。

一九七九年一月

目 次

一、阿炳小传·····	杨荫浏	1
二、乐曲说明·····	杨荫浏	4
三、阿炳技艺的渊源·····	杨荫浏	9
四、关于速度用语的说明·····	杨荫浏	11
五、关于滑音符号的说明·····	杨荫浏	11
六、琵琶指法符号说明·····	曹安和	13
七、琵琶音位·····	曹安和	15
八、胡琴指法符号说明·····	储师竹	17
九、阿炳胡琴弓法的几个特点·····	储师竹	17
一〇、阿炳演奏二胡的姿势·····	黎松寿	19
一一、阿炳胡琴的装配·····	黎松寿	20
一二、阿炳胡琴指法的几个特点·····	黎松寿	20
一三、曲谱		
大浪淘沙 (琵琶独奏曲) ·····		24
昭君出塞 (琵琶独奏曲) ·····		26
龙 船 (琵琶独奏曲) ·····		28
二泉映月 (胡琴独奏曲) ·····		34
寒春风曲 (胡琴独奏曲) ·····		36
听 松 (胡琴独奏曲) ·····		38

一、阿炳小传

阿炳原名叫华彦钧，小名阿炳，江苏无锡东亭小四房人，生于1893年（癸巳年）阴历七月初九日，卒于1950年（庚寅年）12月4日（阴历十月二十五日）；照旧时的算法，他死的时候，是虚岁五十八岁。关于阿炳的生年月日，在他死后，逐渐产生不同的说法。不同的说法，一共有四个：1950年阿炳亲口告诉我的癸巳年（1893）阴历七月初九日；据无锡市公安局清查户口档案，是1892年阴历七月初九日；据阿炳隔房叔父华锡泉的记忆，是1892年阴历八月十八日；根据阿炳妻董催弟的说法并写在阿炳牌位上的日期也是1892年八月十八日。在这些互相矛盾的资料之间，我还相信，我所得到的还是比较准确的。因为一个人的生年月日，他自己应该记得最为清楚。我问他生日，是在为他录音琵琶曲调刚刚完毕，一起喝茶吃点心自由谈笑之时。他说了他的生日，我也说了我的生日。他说：“我是癸巳年，属蛇。”我说：“我是己亥年，属猪。”他开着玩笑，用算命人的口吻说：“己亥一冲，很容易记，不会忘掉。”从旧时出生的人，对于自己的生日，是不会弄错的。其叔父的回忆，未必一定能正确；其妻的说法，显然是根据其叔父之言；户口档案，则显然是把虚岁误作实岁，在推算上提前了一年。

阿炳原来是本地雷尊殿当家道士华清和的独生儿子。华清和号雪梅，是无锡东亭人，音乐很好，中国乐器，样样都奏得不差，其中以琵琶为最精。阿炳从童年起，就从他父亲学习音乐技术，后来凡遇到他所喜欢的曲调，不管谁会演奏，他都竭力设法去学，结果，本地流行的乐器，他几乎样样都会，而且都奏得相当的好。阿炳之母吴氏，原系秦姓寡妇，以帮佣为生。在旧时代，寡妇嫁人，为封建礼教所不容；吴氏初与华雪梅同居，即遭同族中间顽固分子的时时辱骂，说他败坏了秦家名声；生了阿炳之后，受辱更甚，终于被胁迫回秦家，于1896年悒郁而死。所以阿炳在虚岁4岁之时，就被夺去了母爱的温暖。

阿炳二十一、二岁的时候，患了眼疾，又死了父亲。眼疾一天一天地恶化下去，到他二十六、七岁的时候，瞎了一只眼睛。瞎了眼睛的道士，是得不到有钱的斋主们的欢迎的，所以，他三十岁左右，便只能离开了道门，开始以卖唱为生。他三十五岁的时候（1928）又瞎了一只眼睛，竟变成了两眼全瞎。从此以后，人家便叫他瞎子阿炳；他原来的名字，便渐被一般人忘记了。他自己也常叫人不要用他原来的名字，他说：“华彦钧这一名字，我久已不用了，谁都不知道；你们还是叫我瞎子阿炳的好，因为街上很多人所熟悉的，就只是瞎子阿炳这个名字”。

也有人把阿炳当做叫化子看待，但，其实，他与一般寄生于社会的叫化子们却截然不同。他从来没有随便地收取过人家一个施舍的大钱；他是纯粹靠演唱来维持生活的；他从来没有做过向人乞怜的样子；人家叫他奏，他才奏，人家给他报酬，不管多少，他并不道谢，

也不争多嫌少；有时人家请他奏唱，即使不给他钱，他也一样很高兴地奏唱。

他在无锡市里，是大家都知道的，以前到过无锡的人，若曾看见一位两眼全瞎，但毫无理由地戴着一副黑玻璃眼镜，同时，胸前背上挂着笙、笛、琵琶等乐器，手里拉着胡琴或拿着三片竹片，累累赘赘，在街头上行走的，这人便是阿炳。但要知道，他不但会独奏所有这些乐器，而且他还能唱，他能自己拉着胡琴或弹着琵琶，伴奏他自己的歌声。他又有创作歌词的天才。他每天到几处小摊头上或香烟铺子里去，叫人家讲当日的新闻；他上午所听到的新闻，下午已在他的歌喉中，用着有节拍、合音韵的歌词方式唱出。

阿炳爱憎分明，他经常运用他的歌喉，对旧社会中的邪恶势力、卑劣行为进行暴露和抨击。抗战以前，有恶霸地主顾某，强奸其家幼年婢女，阿炳知道了，编成歌词，到处演唱，引起群众公愤，吓得顾某销声匿迹，多时不敢公开露面；国民党江苏民政厅长缪斌恃势占用雷尊殿为养马场，阿炳听了很气愤，又编了歌词，连日到缪家门前去高声歌唱，终于使缪斌的母亲觉得不好意思，而出面叫人把马牵走。抗战期间，他曾用歌声抨击了投敌当汉奸的国民党游击队长章某，揭露了敌伪五分局警察局长李某所做的坏事，又编了《汉奸的下场》等歌词以警告投敌的败类。抗战胜利以后，他曾唱出“前走狼，后走虎，世上猫子吃老鼠”和“金元券满天飞”等歌词，对国民党进行讽刺。他自编自唱的这类富有战斗性的歌曲，估计为数不少，可惜当时没有人能把它们一一听写记录下来。

他的器乐演奏，更能受到群众的欢迎与爱好。在他逝世之后，城市工人、小手工业者、职业音乐者仍然能记忆起他借着演奏，曾如何长期地充实了大家的精神生活。他和孩子们欢乐的接触，也曾是街头情景中动人的一幕。遇到节日假期，常有好些孩子簇拥着他在街头行走，成为一个欢乐的友谊队伍。走到适当的空旷场所，孩子们就建议他停止下来。他们围绕着他，站成一个圆形的场子，然后让他在中间安然奏唱。他唱小曲、奏乐器、演说唱、讲故事。听众越聚越多。他奏唱了一回，孩子们就又代他向周围的人们收集大家所乐意付出的报酬，交他收起。这是当地人们所常见的事。

1950年夏天，我们去请他演奏的时候，他说，“我不奏音乐，已经两年了，我的技术荒疏了，我的乐器也都破坏得一件都不能用了”。问他不奏音乐的原因，他说，两年以前，有一天，他白天遭遇了许多不幸的事，当天晚上，老鼠又咬断了他胡琴上的拉弓，咬穿了鼓头上的蛇皮，他觉得不是好兆，就立誓从此不再演奏了。

从表面看来，他所以不再演奏，虽然好象是由于迷信，但那实际还并不是主要的。据后来的了解，在他停止演奏之前，他所曾受到的国民党与敌伪统治者以及当时上层社会的侮辱与打击，是经常的，是不可忍受的。无锡的群众，常能讲得出阿炳受到压迫的一些故事。例如，有一天晚上，在无锡的一个饭店里，有几个卑劣无耻的敌伪军官，带着几个舞女在痛饮狂舞。他们约了阿炳去，并不是为了想听他的音乐，却命令他给他们伴舞。在这样的情况下，阿炳满肚子不舒服，他毫不客气地严词拒绝。其中有一个军官拿出他压迫人民经常使

4
惯了的“威风”，打了阿炳几下耳光。但暴力并不能叫阿炳屈服。阿炳还是不肯伴奏，他也不肯说一句服软的话。他一声不响，回过身子，掉头而去。旧社会恶势力的压迫，使他感到前途的黑暗。他倒楣，他痛苦。由于思想的限制，他并不能清楚看出自己周围的阶级敌人。正象当时好些与他受到同样命运的人们一样，他或多或少地吸收了旧社会统治阶级用以麻醉人民的宿命迷信的毒素，他不能见到别的，他只知道归罪于一种超自然的力量，而把老鼠视为对他宣布不幸命运的使者。

事隔多时，无锡解放了。在新的环境中，他的心情就变得愉快了。我们虽然听到他讲述自己曾经誓言不再演奏，我们虽然准备着用较多的时间向他进行说服。但在短短的谈话之后，他非但一说就通，而且还欣然表示从此将继续努力，多多练习。过去他曾断然决定不再演奏，现在他却又表示非常乐于演奏。从他前后相反的这一情形，正可以见得，是两种不同的社会在他心中唤起两种不同的反映；决定他演奏与否的，是真实的社会环境，绝然不是那虚幻的对于命运的迷信——那种迷信，终于落到了十分次要的地位。

到他答应我们演奏的时候，他坦率地对我们说：“我荒疏太久了，让我练上三天，再演奏吧！”我们立刻从乐器店里给他借一把新的胡琴，又借给他一个新的琵琶。当天晚上，我们便看见他拉着胡琴在街头出现。第二天，我们去问他：“你昨天练习得怎样？”他说：“我晚上在街头练习了两个钟头左右。”到了第三天晚上，他便为我们演奏了本书所列的六个曲调。若听了他的演奏，谁都会惊奇，他完全荒疏了两年，仅仅在街头上“练习”了三天，还是何等的熟练和坚强。现在关于他所奏的六曲，音乐研究所存有钢丝录音，可惜其中“龙船”一曲，因开得太多，略有损坏，已带有很多的噪音。中央人民广播器材厂已从录音钢丝翻制留声机唱片三片（琵琶曲与胡琴曲各三面），以资传播。

阿炳对他这一次的演奏，自己并不认为十分满意。当我们请他多录几曲的时候，他不大愿意。他说：“我荒疏太久了，两只手不听我的话，奏得太坏了，我自己听着，不大顺耳。我很高兴给你们录音。但我要求你们耐心一点，等我温习了一个时期，然后继续录音。”当时我们和他约定，在1950年寒假中或1951年暑假中再去录音。

但事情的变化出于意料之外！1950年12月阿炳突然吐血病故了。

所以，我们今天听到的阿炳的曲调，就只有这六曲了；而阿炳的照片，我们所得到的，只是敌伪时期他四十几岁时贴在身份证上的一张照片。

去年夏天，忽略了摄取阿炳的照片，后来没有争取时间，主动介绍阿炳，使他参加新曲艺的工作，获得适当的照顾，这是我们极大的错误！我们觉得非常的遗憾！

阿炳能在胡琴上模仿鸡鸣狗吠、各种禽鸟的歌声、男女哭笑叹息和用无锡土白讲话的声音。但这些，都不是他自己所重视的。他以为这些玩意儿，不能算作音乐，讲不上什么好坏，只能偶然用来“凑凑趣儿”；在他所认为“音乐内行”者中间，他是不愿意弄这些的。有时在某一位“音乐内行”者要他玩这些时，他似乎觉得是轻视了他的音乐，往往现出失望和不高兴的

神情，而加以无情的拒绝，他说：“你要听这些东西干吗？我希望你赏识的，是功夫（指技术）和神韵（指表达力量）啊！”从这，可见他对自己的演奏，一向取着非常严肃的态度。

我个人除了在听众中间听过他几次演奏以外，和他曾发生过几次比较密切的关系，第一次是1911年，我曾跟他学习在三弦和琵琶上寻到“三六”、“四合”和其他一些曲调的弹法；第二次是1937年春间，他要我拨着他的手指，使他在琵琶上摸索到“将军令”曲中“撤鼓”的弹奏方法；第三次是1947年夏间，当无锡道教艺人应红豆馆主及其在上海银行界中的学生的邀请，行将赴沪演奏“十番锣鼓”和“十番鼓”，事前约我为他们排练之时，我请阿炳来旁听，他听了说：“我听着听着，仿佛在和大家一同演奏，以前乐事，重上心头。真是不可多得。”最后一次，是1950年夏间为他录音之后，他要我和他合奏一曲“三六”。那次，他在胡琴上拉出各种花腔的变化，要我用琵琶追着他的演奏进行。合奏完了，他感到十分的痛快，说：“可惜我们不大容易会面啊！”真的，我们的会面，以“三六”开始，也是以“三六”为结束，从那一次以后，我就不再看见他了！

阿炳前后二妻，都是在旧时代中饱受苦难的可怜的妇女。前妻名阿珠，原是被大户人家遗弃了的“妾”。后妻名董催弟，其前夫贫困而死，遗下两个女儿、两个儿子；自抗战前夕改嫁阿炳后，并未生育。董催弟前夫儿子所生的女儿过继给阿炳为孙女，名华求弟。华求弟生于1944年1月15日，现在江阴北涸工厂里工作。

董催弟死于1950年11月，距阿炳之死仅29天。

——杨荫浏

二、乐曲说明

阿炳所奏的三首琵琶曲，是《大浪淘沙》、《昭君出塞》和《龙船》。

大浪淘沙 关于阿炳所奏的曲调的来源，常是一个哑谜。他对这些曲调的来源，常说“记不清楚”；若一定要他勉强回答，他便随口说：“也许是从道家学来的吧”，“也许是从僧家学来的吧”，“也许是从街头上听来的吧”等等，结果，还是说不出一个所以然来。对于当地道家的曲牌，我已收集到不少，据当地各个道家团体看来，都各自以为我已具有了他们所知道的一切；他们也时常到我这里来借抄他们所已失掉了底本的一些曲调。但为了阿炳所说的他从道家学来的曲调，我寻遍了我所有的道家所传的曲牌，却一个都核对不上；把他所奏的曲调，读给当地擅长音乐的僧道们听，谁都说不上从何而来。这曲《大浪淘沙》，便是如此。在旧传的琵琶曲调中，并未见过有这一曲。合奏曲牌中，虽有《大浪淘沙》，但那是6调式，与5调式的这曲，丝毫没有相似之处。据阿炳说，这曲原是道家的《梵音》合奏曲牌，是给他在琵琶上弹奏，而加进了琵琶的技术的。这种说法，是否真确，很成疑问。本曲很有可能，是阿炳自己的作品（此曲现在制有唱片，人民广播器材厂唱片51191—B）。

‘三十年来，又有人说：“《大浪淘沙》是从道家‘梵音’曲《大满庭芳》脱胎而来。”这是毫无根据的。被道家伪称为“梵音”的民间“十番鼓”曲中，只有《后满庭芳》，并无《大满庭芳》；而且《后满庭芳》与《大浪淘沙》是两个绝不相同的曲调，其间并无丝毫关系。《后满庭芳》已见1957年音乐出版社出版的《苏南吹打曲》，^①可资比较。

昭君出塞 这曲不见于琵琶谱；与《昭君怨》及《塞上曲》没有相似之处。据阿炳说，原来是琵琶曲，是华雪梅教给他的（人民广播器材厂唱片51190—A、B）。

龙船 《龙船》原是民间所流行的一个琵琶曲调。在这曲中，琵琶的弹奏，是模仿旧历五月初五端午节民间比赛龙船时，龙船上的锣鼓声与歌唱声。这曲的开头常是模仿锣鼓，中间可以有好几段，每段可以有一个民歌或一段器乐曲调；各段之间，又可以夹进模仿锣鼓的乐段。所夹民歌和器乐曲调的段数，可多可少；所用曲调的种类，也可以由弹者随时自由选择变换。依民间的习惯，常把曲中所包含的段数，称作龙船的条数，譬如，分成四段，其中夹有四段民歌或器乐曲调的，便叫做四条龙船。阿炳所奏的这个《龙船》，是分四段，就是四条龙船。据阿炳自己所说：他这曲《龙船》中所用的四段曲调，是《下盘棋》等三个民歌和合奏曲《四合》中间的一段。若把流行的这些曲调来和他在这曲中所弹的旋律相比，便可以看出，原来的曲调，经过他改变了不少，有些地方还给他加进了好几节的旋律；若把他锣鼓的弹法，来和一般的弹法相比，便又可以看出，他在每一段锣鼓的前后，在由旋律转入锣鼓，或在由锣鼓转入旋律的所在，他曾何等自由地创造地用他自己的乐句更有效地作为过渡与联络。《龙船》是民间很流行的一种琵琶曲形式。这一曲式，相当好，也相当灵活，很值得学习。可惜所有已出版的琵琶谱，都不见此曲的实例。因此阿炳此曲，更加显得十分可贵了。

阿炳所奏的三首胡琴曲，是《二泉映月》、《寒春风曲》与《听松》。

他所用的弦的种类，与今天一般所用的不同。今天一般胡琴内弦是用中弦的，外弦是用子弦的。阿炳所用，却粗了一级，他在内弦上用老弦，外弦上用中弦。问他什么理由，他说：“我本来什么弦都用，是无所谓的；有时在没有中弦的时候，我便用两根老弦。起初我改用粗弦，为的是细弦使不起劲，容易断，用粗弦，可以省一些。后来我渐渐觉得，粗弦非但更用得出力量，而且声音也比较浓厚好听，我便决定多用粗弦了。”我们知道，粗弦在胡琴上，是极难控制的。但在听了阿炳的演奏以后，我们便又会不知不觉的惊奇，他控制粗弦，是何等的得法。

二泉映月 本曲是以无锡惠山二泉亭附近的风景为题材。那里有一个著名的泉水，称为“天下第二泉”。泉的南面有一所开敞的轩，可供游客喝茶休息。轩的前面有一个长方形的池子，四周围以石栏，池中养了许多金色的鲤鱼。有一个石刻的龙头，从池边伸出，向池中喷吐山泉，涓涓不绝。这里是阿炳在双目失明之前常去玩赏的地方。在他双目失明之后，他才奏出《二泉映月》一曲，用音乐形象来描绘他想象中的旧时曾目睹的美丽的风景，但他

^① 此书已在修订再版之中，再版后改名《苏南十番鼓》。

当时所感到的，却是周围漆黑的一片。这就使得他在婉转优美的旋律中，时时流露出伤感惆怅的情调来。

阿炳自己的说法，是难于置信的；可能的旁证，都足以否定他的说法。据阿炳自己说，这曲原来是道家的唢呐曲；但我们知道，道家唢呐曲中，并没有《二泉映月》，也并没有这个曲调。在我们假定此曲为唢呐曲，问他原来是否另有曲名的时候，阿炳的回答是：“不错，原来好象是另有名称的，好象叫《到春来》吧。”这还是不可信的。将《到春来》和与它的名称在读音上相近，而可能因了异地方言关系，从不同读法上演变出来的《到春雷》来与《二泉映月》相比，绝无可以接近之处。吹打合乐谱的《到春来》是6调式，另一合乐谱《到春来》是2调式，粤曲的《到春雷》是6调式；《二泉映月》却是极明确的5调式。而且这几曲旋律的进行，也与《二泉映月》绝不相同。

有人提出：“《二泉映月》会不会是由粤曲《三潭印月》变化而成？”但比较的结果，两者之间，也完全没有关系，仅仅标题中的“映月”两字与“印月”两字的偶然相似，决不足以引为依据（关于《三潭印月》之为出于琵琶谱《汉宫秋月》之第一段，曹安和有《汉宫秋月与三潭印月之渊源关系》一文，详述其理由，这里不多讨论）。

《二泉映月》究系出于何种来源，目前还得不到任何其他证明。无锡音乐界，都很疑心，以为阿炳所奏的很多来源不明的曲调，可能都是他自己的创作。的确，从他平时演奏民歌时，随时为民歌额外地加上一段生动的尾巴这一事实看来，阿炳是能作曲的。但阿炳为环境所限，自信力不够，平常老喜欢将他所奏的曲调，假托为前人的作品，这是事实。而且，在过去民间艺人的心中，根本没有“作曲专业”的概念。即使他们在演奏中间，确实随时在作曲，但他们却并没有意识到作曲之可贵，只为他们的演奏而有自毫之感。这也是事实。所以，目前我们视这些曲调为阿炳的创作，是有相当理由的（人民广播器材厂唱片51189—A、B）。

自我们为阿炳录音之后，近三十年来，又产生了一些分歧的言论。例如，有人提出所谓“几条可靠的材料”，其中的第一条是：“阿炳的《二泉映月》脱胎于民间小曲《知心客》”，并且说：“这些都是无锡市政协地方志编辑委员会肯定了的材料。”为此，我写信给无锡市政协去询问此事，得到无锡市政协秘书处1978年10月14日的复信，上面说：

“……经查阅前无锡地方志编委会于一九五九年九月编辑出版的《无锡故事选》，其中有《民间艺人……瞎子阿炳》一则，文中并未提及《二泉映月》一曲的源由，……。您来信所云，系传闻失实。”

可见，上述所谓“可靠的材料”，是“失实”，而没有根据的。

试就这一问题进行分析：

（1）“脱胎于《知心客》”云云，即使在我们再三向他提问之时，阿炳自己并没有如此说。这至多只能是出于别人的猜测，含有“想当然耳”的成分，不能作为客观材料。

（2）标题《二泉映月》是阿炳自己所说；可以设想，这标题正代表着阿炳的创作意图

和表演倾向。

(3) 下面是《知心客》的本调。有许多寄调填词之作，都是以本调为基楚，在曲调上大同小异。

知 心 客^①

6 5 3 23	5 -	6 12 3 5	1 2 3	1 12 3 5	2 32 1 2
天 缘 吓		巧	遇	知 吓	知 心
6 65 3 2	5 -	3 32 1 3	2 32 1 2	5 5 6 16	5 6 5
客。		奴 的	终 身	许 了	他。 郎 吓，
3 2 1 23	6 1 5 6	3 2 1	(1 21 6 56	1 2 3	1 -) 5 5 6 16
咳嗽 勒里	困 勿	着，	暖 暖		
5 6 5	3 2 1 23	6 1 5 6	3 2 1	(1 21 6 56	1 2 3 1 -)
吓， 郎吓， 咳嗽 勒里 困 勿 着。					

以阿炳的《二泉映月》和此曲相比较，并不能看出其间有什么共同之点。

(4) 对一个乐曲作一些说明，目的只有一个，就是帮助演奏者和欣赏者对于所奏和所听的乐曲内容，有所理解，在一定程度上，能够由表及里，深入感情表达的境界。因此说明最好能明确而单一，避免不必要的分歧。好事者毫无根据，提出“脱胎于《知心客》”之说，是没有道理的。

寒春风曲 从曲名看，这曲似乎是描写春天所吹寒冷的风。据阿炳自己说，这是道家失传了的《梵音》曲调。问他原来的名称，他已经记不清楚，只说：“也许是《寒天来》吧。”但既然已经失传，阿炳哪里来的？这也有疑问。无锡道家《梵音》中间，根本没有这个曲名，也没有这个曲调。这可能还是阿炳自己的作品。

“寒天”就是冬天，“寒天”两字，在声韵上又与“旱天”两字相仿佛，我们将《到冬来》与《旱天雷》两曲来与《寒春风曲》相比，也发现不出任何关系来。《到冬来》的用1调式，与《寒春风曲》的用5调式者迥乎不同；《旱天雷》虽也用5调式，但在旋律的进行上，却与《寒春风曲》并无丝毫相似之处。

听松 可能也是阿炳自己的作品，内容似乎是描写宋代伟大的爱国将领岳飞，率领英勇的军士，进行卫国战争的故事。阿炳自己讲到此曲，也把它同岳飞与金兀术战争的故事

^① 据江天一编《小调工尺谱》(1922年三版)译。

联系起来，很可能他在这曲中间是寄托着期望抗战胜利的心情。

这曲个性的显明坚强，是不可多得的：引子阔大的气魄，一段由间歇而沉着的三个“6 5”音型而引入的有力乐句；二段一贯地夹杂着变节奏的流利而挺拔的旋律；三段又由间歇而沉着的四个“50 50 50”音型而导入的一联明朗雄健的乐句，都满含着不平凡的情调和结构性。很可以令人惊奇，这曲所传达的音乐形象，是这样的鲜明，它抒写奋斗的勇气和胜利的把握，是这样的成功（人民广播器材厂唱片51191—A）。

这曲的段落，是我们在听写了之后把它区分的。

阿炳自己对于这曲的说法，可供参考。从本曲标题的字面看，“听松”似乎是静听吹过松树的风声的意思。无锡惠泉山的脚下，有一块象床榻一般平的听松石，据阿炳说，这曲是宋时有一个和尚做的，原来的名称，就叫《听松》；他是跟一位惠泉山寺院里的和尚学来的。但我们若听到这曲个性的坚强，旋律的新颖而有力，便不容易相信它是真出于佛教的音乐。同时，我们也不容易相信以前惠泉山的和尚，会为了附近的一处风景，创作这样的一个曲子。阿炳又讲到关于这曲的故事，他说：“宋朝时候，金兀术给岳飞打得走投无路，十分狼狈地跑到无锡惠泉山的脚下，躺在听松石上，心惊肉跳地倾听宋朝兵马的声音。这曲便是描写这个故事，所以又名《听宋》。尽管“听松”与“听宋”二者间仅属于谐声的玩意，是非常的牵强，尽管历史上并没有金兀术躺在听松石上倾听宋军的那一回事，乐曲作者（阿炳）根据了民间的传说创作此曲，他对岳飞的理解，还是相当明确的，他由此而创造出来的艺术形象，也见得是相当真实的。

阿炳在二胡上用的是老弦和中弦，他拉起来声音特别浓厚而有力，而且毫无噪音。这一点，也值得我们深思。

这里也包含着了解过去情形，总结经验，以利于古为今用的问题。据我所知，过去拉二胡，用粗弦（老、中弦）或细弦（中、子弦）的，二者同时存在。比如，江阴民间艺人周少梅用的是细弦，刘天华跟他学，用的也是细弦，这是一方面。另一方面，有些二胡好手，却以能拉粗弦为贵。比如无锡传统悠久的昆曲社——天韵社中擅长徽调音乐，二胡拉得最好的沈养卿（1884—1956），他用的是粗弦。二十世纪一十年代最著名的京胡好手有“南北二陈”，“南陈”是江阴陈公坦（号以履），他也擅长二胡，用的也是粗弦。无锡道士在奏“十番鼓”（他们称“梵音”）和“十番锣鼓”时，所奏二胡，用的都是粗弦。奏此两种音乐时，他们在二胡上有高低不同的几种定弦法：一种将内弦与外弦定成 d^1-a^1 （小工调的“上六”，正工调的“合尺”），称为“主音胡琴”；一种将内弦与外弦定成 $a-e^1$ （小工调的“合尺”）或 $g-d^1$ （正工调的“上六”），称为“托音胡琴”。1950年我们录音时，阿炳所用，正是托音胡琴的定弦法。二十几年来，学习阿炳曲调，拉得比较好的，已出现了不少青年人。但与阿炳相比，相形之下，声音总觉得失之单薄，这是事实。可惜这一事实，在二胡界中，似乎还没有被觉察出来，而得到足够的重视。

我觉得，用粗弦好还是用细弦好，已是一个明摆在我们面前，不能回避的问题，而是一个值得进行试验、研究的问题。事实和过去传统经验，至少应该引起我们思考。阿炳的二胡声音，何以如此浓厚、丰富而有力呢？用同样的粗弦，定成高低不同的主音和托音胡琴两种，有无缺陷，是否可行？还是消极地为了避免噪音，采用细弦好呢？还是积极地为了提高表现力，试试改用粗弦，练成控制噪音的工夫好呢？这是值得予以注意的问题。

为了调查过去吹鼓手集团的情形，我曾于1978年9月写信去问高步云同志。高是三家传，其祖、其父和他自己，都曾长期当过吹鼓手。高年老（83岁）手颤，不能动笔，只能口述，由他的儿子代书。其子的来信说：“我父亲说，他当年拉二胡时，用的是老弦、中弦，为的是音质浑厚；但到后来，也渐渐见到有人改用中弦、子弦了。”这是二十世纪一十年代以来吹鼓手在二胡上定弦的变迁情形，可供参考。

——杨荫浏

三、阿炳技艺的渊源

如上文所述，阿炳从童年时代起，曾从他父亲华雪梅学习过；华雪梅是一位当地民间乐器样样都奏得不差的道士。他十八岁的时候（1911年），已被道教音乐界所公认为技艺杰出的人材（我当时曾向道院中去找音乐教师，阿炳为十余位道教乐人所公推为技艺最好的人物）。他脱离道家集团，大约是在他第一个眼睛变瞎之后。从这一点，我们可以说，他音乐修养最初主要的基础，是出于道家的音乐，而且是出于家传。

也许我们又要问，道家的音乐，究竟是什么性质的音乐。若观察一下它的内容，那么我们可以说，道家的音乐，大部分是非宗教性的民间音乐。即使那些想来最应多含宗教意味的礼赞的音乐，其中也有着不少毫未改动的民歌曲调；素称为道教正宗的四川青城山天师洞常道观的道家（他们不用丝竹乐器，仅用同鼓、木鱼、磬子、钹钹等少数敲击乐器），他们所用唯一宗教歌集《全真正韵》中的一百多个歌曲中，就有很多是古代的词牌和近代的民歌。阿炳所属的道派是演奏各种丝竹乐器和锣鼓乐器的一个普通的道派，他们在神前所奏的丝竹锣鼓曲调中，有着原词为“一个姐儿年十九，端条板凳拦门坐……”之类的曲调；他们所谓《梵音》合奏曲调中，所有的都是民间合乐的曲牌，连舞台所用的唢呐调也在其中。这可提醒我们，道家所吸收的民间音乐是何等的多；他们为民间音乐所加上的“梵音”等等的名称，是何等的不适宜；我们不能因其名称带有宗教色彩便忽略过去。

道家音乐何以会同民间音乐发生如此深切的关系？我们也许可以从一般道士的生活环境上去获得解释。在阿炳曾参加过的道士集团中，除了少数曾经由江西龙虎山的张天师所直接封赠或间接承认的道士师、法师等人，拥有庙产，而以接洽斋主，介绍拜忏生意，随时向乡村集合多数道士，并且雇用他们，以从中剥削为专业者以外，一般的道士，实际上大都是佃

农，他们是以被介绍、被雇用，给人家做法事为副业的。我们可以如此推想，他们生活在农村的环境里面，他们接近民间音乐丰富的泉源，他们有吸收民间音乐的机会；在他们的法事中间，他们起初将所吸收到的民间音乐使用出来，作为宗教仪式的点缀，作为引起群众兴趣的工具。久而久之，演奏民间音乐，成了道家法事中间一个不可缺少的部分，练习音乐，成了道家学习的项目之一。因他们有着随时会集的可能，他们的团体，又有着相当的持久性，因之，比起一般群众间各个分散而兴趣又随时起伏不定的音乐爱好者们来，他们自然更适合于集合音乐材料，大量保存它们。到了今日，道家非但是一部分民间音乐的收集者与保存者而已，他们也是民间音乐在民间相当重要的传授者与推广者，各地的吹鼓手，很多是从道家学得曲调和技术的。以前在江、浙是如此，现在在冀中也是如此（定县子位村吹歌会中的艺人，直接间接，大都是杨元亨所传授，而杨元亨原是一位农民而兼道士）。所以，研究古代及民间音乐者，不应忽略了道家所保存的一部分材料。

根据上述的一切，我们可以说，阿炳在大约近三十年的道家生活中，对民间音乐，已经有了相当广泛，而且相当深刻的修养。

但他所学习的，岂止道家音乐而已，问他自己，对他的技术最有关系的是哪一位教师，他回答不出来，他说，“几十年来我听见了什么使我喜爱的音乐，不问能教的是谁，我都跟他学；教过我一曲两曲的人太多了，连我自己都无法记得；若讲幼年时代，曾长期教过我的，就只是华雪梅一人而已。”这句话，我们可看作他超脱一般爱好音乐者所不大能超脱的狭窄的师承保守观点的束缚的自由。他超脱了狭窄的师承保守观点，毫不拘泥地以众人为师，创造出自己的技艺。这一点正是我们所应当跟他学习的。若拘泥于师承的看法，来寻找阿炳音乐技艺的根源，则他的音乐技术，简直是“无中生有”，因为，在他的周围，简直找不出一个真能比得上他的人。

《龙船》这个曲调，过去和现在，曾经在他周围可能与他发生过关系的道教乐人中，没有人能弹，而时常弹的，乃是弹词说唱的艺人们；他可能是听了弹词说唱的艺人们所弹而自己逐渐加以改进的。1950年秋天，有一个晚上，中央音乐学院民间管弦乐组的教师 and 同学们，在第一次听了阿炳《二泉映月》的录音以后，曾有人提出一个疑问，说：“阿炳有没有受到广东音乐的影响，因为在这曲中间，偶然也会令人感到稍微有些广东音乐的气息。”事后我们通讯调查的结果，知道他曾从无锡一位业余演奏者学过粤曲《三潭印月》；但除此之外，他却并未从别的来源，学得别的粤曲。

然而阿炳的创作，不止这些而已。超脱了狭窄的师承的墨守，技术的呆板的模仿，开启了他自己的主动性与创造性，连系他周围的生活环境，他技术发展的可能性是无限的。仅就音乐言，对一曲的学习，可影响他对别曲的了解，对一个乐器的学习，可影响他对别的乐器的演奏技术；对人家的唱或奏的注意，可影响他自己的唱或奏。但更重要的，音乐以外，还有着无限广大的天际；阿炳有着他自己的生活和感情，在他周围，有着影响他和改变他内在

感情的一切事物。这一切，都在他的音乐技艺中间，起了决定的作用。他所受到的黑暗环境的压迫，远比一般市民所受到的为深；他长期地经由耳朵的感受，通过自己的内心，然后在他手中的工具——音乐——上反映出来。这样，那些带有小市民意味的标题的曲调，经他奏来，便去掉了庸俗的趣味，透露出一种来自人民底层的健康而深沉的气息来。在无锡工人与贫民之间，提起阿炳，凡听过他演奏而知道的，几乎没有不喜爱他的音乐，并且同情他的遭遇的。

这样一位深得群众爱好的人，在黑暗、贫困中挣扎了几十年，正当苦尽甘来的时候，不幸与世长辞。旧社会对民间艺人的摧残、欺辱和新社会对于民间艺人的爱护帮助，对比是多么鲜明啊！

——杨荫浏

四、关于速度用语的说明

1. 因为（1）国际关于节拍快慢所用的术语如慢板（*largo*）、快板（*allegro*）等，在应用上并没有达到科学的统一程度，在不同的系统与不同的应用者间，存在着极大的差异；（2）因为流行的西文名称，极不适于一般群众的应用；（3）又因为译名中所用慢、快等的意义，与本国民间所用惯的这些字的意义太不相同，所以我们暂时不用这类表示快慢的国际术语和它们的中文译名，而只用每分钟的拍数来表示速度。

2. 箭头的符号，如 $\longrightarrow$ ，表示时值变化的方向，遇此符号时，速度在向着下一邻近的时值符号改变；演奏者请同时注意到下一时值，以免加快得过多或不足；譬如《龙船》第【6】段第一小节上有 $\text{♩} = 92 \longrightarrow$ 的符号，到了第三小节上又有 $\text{♩} = 104 - 126$ 的符号，这就是从第一小节每分钟92拍起，节拍渐快，至第三小节时，约为每分钟104拍，并且，向后又须逐渐加快，直至本段末尾每分钟约126拍为止。

——杨荫浏

五、关于滑音符号的说明

关于滑音（*glissando*）符号，国际所流行的，并不统一。这符号最早而至今最普遍的应用，是在竖琴（*harp*）的乐谱上；现在在钢琴和提琴类乐器的乐谱上，也偶然用到。记写的方法，大概说来，有以下几种形式：

1. 在高低不同的两个音符间依滑音进行的方向划一道斜的直线；如 $\text{♩} \diagup \text{♩}$ 。

2. 除用上述的斜线之外，有的在斜线上加注一个 *gliss*；如 $\text{♩} \text{gliss} \text{♩}$ 。

3. 在斜线的末端，加一个箭头；如 $\text{♩} \nearrow \text{♩}$ 。

4. 除用一端有箭头的斜线之外，有的在斜线上加注一个 *gliss*；如 $\text{♩} \text{gliss} \text{♩}$ 。

5. 在高低不同的两个音符间，依滑音进行的方向，划一道浪纹的斜线；如 $\text{♩} \text{〰} \text{♩}$ 。

综合上列几种符号看来，无论是直线也罢，浪纹也罢，它们有着同样的作用，那就是指示滑音进行的方向；用直线或用浪纹线是没有多大分别的。

在采用滑音符号之前，我们曾考虑以下两个问题：

1. 浪纹线 〰 所给与我们的，是一种不滑的感觉，而不是一种滑的感觉；在用于竖琴或钢琴上的“滑音”时，虽似乎比较适宜（严格说来，其实不是真正的滑音），但用在歌唱与提琴一类乐器的滑音上，并不能说是十分恰当。

2. 浪纹线在本国有些乐谱上，已代表了滑音以外的别的意义，例如：在二胡谱上，用于表示颤弓，在三弦、琵琶等弹弦乐器的谱上，用于表示滚的手法。若为本国各种乐谱，在符号方面作通盘的打算，则把浪纹线用于这些器乐的这类手法，比之用于滑音更为合适。

因此，我们现在所用的滑音符号，不用浪纹线，而在上述五种国际流行的滑音符号中，选择第三种，略加变通，作 $\text{—} \nearrow$ 的形式，就是在连音线的末端加一个箭头；在音符平写的简谱中，让音符本身去代表滑音上下的方向，因为滑音大都是用连音 (*legato*) 的奏法奏的，所以，就连音线上加上箭头作为连音而带滑音的特别标志，是最为简捷的事。二胡谱常用连音线代表数音一弓的手法，因为滑音大都是用一弓奏的，所以，这一符号在二胡谱中代表了滑音，也同时代表了弓法。

从本书中举几个滑音符号的实例如下：

$\text{5} \text{〰} \text{0}$ 表示由倚音 3 滑到本音 5（见《听松》第三段的开端）。

$\text{5} \text{—} \nearrow \text{4}$ 表示由 5 音滑到 4 音（见《听松》第三段第五小节）。

6765 表示由 6 音先向上滑到 7 音，然后再向下滑回到 6 音（见《龙船》第八段第九小节；参看对于琵琶“推复”符号的说明）。

还有一个问题，须附带加以注意的，那就是起点音高或终点音高不定或不明确的奏法或唱法。如上面所述，国际所用的滑音符号，常是用于起点音高与终点音高都有一定的滑音的。这在记写本国乐谱时，便不能表示器乐声乐中所常见的起点音高或终点音高无定的一种特殊情况。例如在古琴谱和二胡谱中所常用的绰和注（绰是从较低处向上滑至本音，注是从较高处向下滑至本音），大都是起点无定的；又如，在民间带有语言化意味的唱歌法中，很多是从本音急促地向上或向下滑到无定的终点。遇到这种情形，我们拟用下列的符号：