

玉 鶴軒琵琶譜 选曲



王露 编著

李华萱 谢毓鹏 李荣声 整理

李荣声 执笔



玉鹤轩琵琶谱选曲

王 露 编著

李华萱、谢毓鹏、李荣声 整理

李 荣 声 执笔

人民音乐出版社

玉鹤轩琵琶谱选曲

王 露 编著

李华萱、谢毓麟、李荣声整理

李 荣 声 执笔

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京延文印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 124面文字及乐谱 7.75印张

1991年12月北京第1版 1991年12月北京第1次印刷

印数: 0,001—2,150册

ISBN 7-103-00841-8/J·842 定价: 3.80元

序

王露先生，字心葵，山东诸城人氏。1877年诞生，1921年病逝，享年46岁。王先生是位中国音乐的理论家、古琴家、琵琶演奏家。1919年曾应聘在北京大学音乐传习所任教。1920年至1921年曾在北京大学的《音乐杂志》上陆续发表了他编著的部分《玉鹤轩琵琶谱》。

现在整理出版的这本《玉鹤轩琵琶谱》，就是根据《音乐杂志》上发表的部分谱稿，再收集王先生的部分演奏谱整理而成。分有三卷：上卷，照录了《音乐杂志》上发表的原刊文字和图表以及工尺谱指法符号介绍等。中卷，刊有《海青拿鹤》、《霸王卸甲》、《普庵咒》、《十面埋伏》、《月儿高》、《北将军令》等6首传统琵琶古曲。下卷，则刊有《开手正板》、《长门怨》、《玉楼春晓》、《平沙落雁》、《渔家乐》、《懒梳妆》、《秋声》、《蜻蜓点水》、《雨打芭蕉》、《红牙曲》等10首琵琶曲谱。

上卷中的文字资料，可以反映出当时王先生的音乐理论观点，可供音乐理论研究者参考。中卷的6首传统琵琶古曲，都是照录《南北二派秘本琵琶谱真传》（简称《华氏谱》）。有三种版本：初版在1819年清嘉庆巳卯年由小绿天山房藏版；再版在1876年清光绪丙子年由文琳书屋藏版；三版在1924年由天韵楼藏版、观文社印行）。是原谱。现虽用简谱与现代指法符号记写，但尚不是演奏谱。下卷是由李华萱、谢毓鹏、柳朗、李荣声等整理、演奏、记谱、订指法的演奏谱，可供实际演奏之用。

很可惜，由于种种原因，王先生原在“续卷”中的创作曲如《秋塞吟》、《浔阳秋月》、《潇湘夜雨》、《留东秋感》、《暗香疏影》、《放鹤》、《乘风破浪》、《孤猿哨月》等未能得到整理、流传。

《华氏谱》是集清代南派陈牧夫、北派王君锡传谱而成。《玉鹤轩琵琶谱》中所收6曲，《海青》、《卸甲》、《普庵咒》、《月儿高》、《将军令》5曲是南派传曲；《十面埋伏》则是北派传曲。王先生擅于北派奏法。北派又有用鸛鹤膀骨制成的“义甲”来演奏。为此，对勾、摇、捺等指法改用“以弹、挑代勾，以搓代摇，以分代捺”，形成了王氏的演奏风格。

《华氏谱》中《将军令》的定弦是工尺谱的“合尺合合”，译成简谱则是 $\dot{5} \ 2 \ \dot{5} \ \dot{5}$ 。如再注上“1=D”的标记后，须加说明才妥。如不加说明，第二条中弦是难于定到“a”的音高的。如定到“a”音，弦身因张力太大而会断裂的。即使勉强定上，由于弦身紧张度太大，

左手指也难于按好弦身，同时子、中弦在各把位上的音高也会不一。因此，我们在演奏《将军令》时，在中弦处须改用子弦。也就是子中弦都用粗细相同的两条子弦，同时在山口处，把子中弦间的距离并得近一些。所以，在注上“1=D”之后，宜再加注“第二弦改用子弦来演奏”的说明为好。

下卷中的《雨打芭蕉》，是《华氏谱》南派的文板小曲。《蜻蜓点水》、《红牙曲》则是《瀛洲古调》中的文板小曲。《平沙落雁》在《鞠士林琵琶谱》中已有记载，后由平湖派整理演奏；但本谱所载，无论音调与指法，均不相同，是另一种版本。

王氏擅用左手“压”弦与“吟”相结合的奏法，使乐曲富有韵味。为此，本谱把用“压”之处，另用“ㄣ”来表示。“压”，又称“纵起”，是张力滑音奏法之一：向右叫“推”，向左叫“挽”（俗称“拉”）；向内叫“压”。运动的方向虽不相同，如能控制得好，效果可以相仿。这类张力滑音，对左右手动作先后的不同，效果截然不同，必须严格区分。这类张力滑音，也都可与“吟”配合使用，很有特色。“压”一般常在相位上使用，因为相与相之间距离较大，易于向内压进。在四相十二品的琵琶上，在某些品位处，品与品之间的距离也较大，也易作向内的压进。现在改用六相二十五品琵琶之后，在某些品位上，尤其在下把位上，由于品与品之间的距离较近，向内压进较为难些。过去都用丝弦，手感较软，现在改用金属弦，手感较硬，在品位上作压也就更为难些，必须下功夫练习才行。

李荣声等同志经过多年努力，拜访、收集、学习、整理、校对了王氏的《玉鹤轩琵琶谱》，并将交付出版，使北派的这一支琵琶流派得以保存与流传，这是琵琶界的一件大好事，爰识数言，记其始末，乐以为序。

林石城写于1989年2月

北京 中央音乐学院

前 言

《玉鹤轩琵琶谱》是我国民族音乐家王露先生的一部珍贵遗著。王露先生(1877—1921)字心葵,山东诸城人,他不仅是一位民族音乐理论家、琴家,也是一位琵琶演奏家。是当时北派琵琶的传派人、代表人。幼年从其父王作桢(心源)学琴。曾与一位姓马的(号称白云道人)学习琵琶。青年时期,为求先代遗音赏登泰山,奔走虞山。为追求艺术源泉,周游大江南北,拜师访友,学习南北各派。为了艺术的表现,拜读蔡邕、稽康词赋。为了研究民族音乐理论,苦读历代乐书。东渡日本学习音乐,回国后曾在济南组织“德音琴社”。

王露先生的博学多才,志立国乐受到章太炎先生的赞扬。1919年王露先生去北京大学音乐传习所任教,为北京大学音乐研究会导师。

1921年旧历11月17日上午11时,王先生因患痢疾,医治无效,逝世于诸城。享年46岁。因后继无人,很多著作未能整理保留下来。

在他的遗著中有《玉鹤轩琴谱》手抄本八卷,乐曲30首,部分乐曲来自《桐荫山馆琴谱》,原本已遭火灾焚毁。《琴律三准说》(古琴理论文献)分别发表在北京大学音乐研究会编辑的《音乐杂志》上。

《玉鹤轩琵琶谱》(以下简称《玉谱》),是我国较早问世的一部琵琶珍谱。早在1900年王露先生就开始编写这部著作。其中文字部分与一部分曲谱已陆续发表在1920—1921年北京大学的《音乐杂志》上,包括理论文字部分和4首工尺谱乐曲,有《海青拿鹤》、《霸王卸甲》、《玉楼春晓》(未注明板眼指法)。其余部分,因王先生病故而未能陆续发表。

《玉谱》的内容,包括《自序》和四卷乐谱。

上卷是文字部分:有《缘起》、《唐宋辽琵琶二十八调律吕旋宫》、《唐宋辽之琵琶工尺字谱》、《九工尺配宫商谱》、《构造及练习法》、《琵琶二十八调宫商图表》、《今用琵琶二十八调之工尺》、《左手指法》、《右手指法》等。为我们学习研究琵琶历史,演奏方法提供了宝贵的文献资料。

中卷是古曲部分:有《海青拿鹤》、《霸王卸甲》、《普庵咒》、《十面埋伏》、《月儿高》。在原谱目录中把《将军令》列入下卷中,因为它属于传统乐曲,在整理中把此曲也列入中卷。

6首古曲,均出自《南北二派秘本琵琶谱真传》即华秋苹编订的《华氏谱》(1818年出

版)。**《十面埋伏》**是直隶王君锡传谱、其余5首古曲均系浙派陈牧夫传谱。

下卷是王心葵传谱部分：仅在《音乐杂志》上刊登了部分乐曲目录，有**《开手正板》**、**《长门怨》**、**《玉楼春晓》**、**《平沙落雁》**、**《渔家乐》**，还有**《将军令》**。

续卷是王心葵创作乐曲部分，仅刊有8首乐曲目录：有**《秋塞吟》**、**《浔阳秋月》**、**《潇湘夜雨》**、**《留东秋感》**、**《暗香疏影》**、**《放鹤》**、**《乘风破浪》**、**《孤猿啸月》**。这8首乐曲因王先生病故没来得及整理，真乃遗憾。

王心葵先生的古琴门徒李华萱先生，从1962年开始整理**《玉谱》**，将所有曲谱的工尺谱译成简谱、五线谱两种，其中补充了**《开手正板》**，将**《玉楼春晓》**注有板眼，即标明节拍、节奏。将**《玉谱》**装订3册。李先生已于1965年逝世。

另外还有王心葵先生的再传琵琶门生谢毓鹏先生，也为**《玉谱》**的整理与传播作了大量工作。能使**《玉谱》**有些乐曲还在演奏，这正是谢先生之功。1962年我曾去青岛访问谢先生，他虽然年迈多病，力不从心，但从他演奏**《玉谱》**中的**《长门怨》**、**《懒梳妆》**、**《秋声》**、**《渔家乐》**等乐曲，还是按着当时北派琵琶演奏方法，如：右手下出轮、左手压弦与打音(颤音)等奏法，保留着北派琵琶所具有的独特风格。

谢毓鹏先生演奏王氏传谱的琵琶曲，为研究整理**《玉谱》**的演奏指法、风格特点，有着不可低估的作用。尤为重要的是，在谢先生所演奏的王氏传谱的琵琶曲中，有的曲目在《音乐杂志》上发表的**《玉谱》**目录中并未所见，如**《懒梳妆》**、**《秋声》**。经查证有关资料，却属王心葵先生所传乐曲，而且有的乐曲还是王心葵先生所作。发表在《音乐杂志》第一卷第二号上徐方平写的**《听心葵王君琵琶有序》**一文中，在讲到王心葵先生演奏曲目时提到：“……脆丝新曲郁轮袍，浔阳夜棹长门怨，三峡猿啼孤月高，平沙伊哑秋雁落，梳妆春懒情绪恶，进出变调幽且闲，横笛醉笛渔家乐。”其中的“梳妆春懒情绪恶，进出变调幽且闲”，正是指的**《懒梳妆》**一曲中巧妙的运用了转调，使这首乐曲格调新颖、旋律动听。

另外还有**《秋声》**一曲在张育瑾、王风襄1955年编辑的**《桐荫山馆琴谱》**(北京古琴协会油印版)一书讲到，“王心葵于1919年在北京大学作古乐导师，订辑**《玉鹤轩琴谱》**八卷及**《玉鹤轩琵琶谱》**(内有自己创作曲**《秋声》**)从而也证实了王心葵传谱中有的琵琶曲是他自己创作。当然也有些琵琶曲是源于其他传派琵琶曲。如**《雨打芭蕉》**是来自**《华氏谱》**小曲，**《蜻蜓点水》**是来自**《瀛洲古调》**，**《红牙曲》**乃**《瀛洲古调》**中的**《小银枪》**异名同曲。

在整理**《玉谱》**中，尽量保持原曲目顺序编排，有的也适当作了调整，同时也将上述几首乐曲编入**《玉谱》**的下卷中。

原谱四卷，现缺少续卷(王先生创作部分)，现在的上、中、下三卷基本完善。

在**《玉谱》**的整理中，尽量使原谱再现，保留北派琵琶所具有的风格特点。

《玉谱》的古曲部分是“前人遗谱”(中卷)，经查证王露先生的“王氏家藏”书谱中

有《华氏谱》。而《华氏谱》中又包括北派乐曲直隶王君锡谱，也包括南派即浙派陈牧夫传谱，这对研究南、北两派曲谱都有极其重要意义。王露先生所代表的是琵琶北派。在《玉谱·自序》中讲：“余自读《燕乐考原》，始解琵琶之音旨。欲学无因，虚设其器。适津人马氏，自号白云道人者，流寓海右，善琵琶。余得聆其音节，激扬哀烈，不类凤闻。马言，授自南皮季震桐先生。震桐授自陈姓，忘其名，上莫能考。余师之三年……。”南皮正是河北属地，在清代属于直隶领地。季震桐和马氏的琵琶演奏，也正属“直隶派”即北派。而王露先生正是王君锡“直隶派”（北派）的传派人。

在《玉谱构造与练习法》中写到：“弹法分南北二派，不可不知也。北用义甲（鹄鹑膀骨为之）南多不用。北曲无勾、摇、撼，南曲有勾、摇、撼。因义甲有碍，故不用，余习北曲，以弹、挑代勾，以搓代摇、以分代撼。如此可南北化矣”。从而证实南北两派指法之区别，也证实了北派演奏风格特点。

所以在整理《玉谱》中是按北派琵琶演奏特点加注指法，如原谱指法扣“ㄣ”撼“（）”改用分“／＼”；原谱的撼弹“（）＼”改用分弹“／＼＼”；原谱的扣轮“ㄣ六”，勾轮“（六”改用挑轮“／六”或分轮“／＼六。”；原谱的摇指“|”改用滚“ㄥ”；原谱的勾搭“（／＼＼”改用夹弹“＼／＼／”等。从轮指方法上看，北派的轮指是采用下出轮。王先生在《玉谱·右手指法》中对轮指阐述：“轮指也，以禁、名、中、食四指次第弹下，然后大指挑上，急连之，曰单轮。其声清润淋漓。紧板处用单轮，冤板处用双轮。浙派轮指以食、中、名、禁次第弹出，然后大指挑上。以名（名，应为禁——笔者注）指接大指，不如食指接近大指为便，故不采浙派”。

从《玉谱》代表性的曲目中，还有它独特的左手指法，压弦奏法“ㄣ”，在其它传派琵琶中是少有的，而在《玉谱》较为多见。压弦奏法，既不同于推、拉奏法，也不同于吟、揉奏法。压弦奏法是比较推、拉弦速度快的压弦滑音奏法，发出音响较为矫健。压弦之后常与吟、揉奏法相结合。如《长门怨》中开始的 $\underline{\underline{76.}} \overset{1}{\underline{\underline{5}}} \underline{\underline{56}} \mid \overset{1}{\underline{\underline{5}}} \overset{6}{\underline{\underline{6}}} \overset{6}{\underline{\underline{6}}}$ 谱中的标记虽然是

推，拉弦，实际演奏中，不如用压弦奏法更能与乐曲感情贴切融洽。这种压弦奏法在《平沙落雁》、《懒梳妆》、《秋声》等乐曲中较为多用。

左手颤音奏法“tr~~~~”在其他传派的琵琶中更少见。在《养正轩琵琶谱》中有较短时值的颤音奏法“tr”，是用左手食指按弦，中指连连点弦。《玉谱》中的长时值颤音奏法，既不同于打音奏法，又不同于擞音奏法，而是介乎于两种奏法之间，或是两种指法相结合的奏法。即右手弹弦后（或左手擞弦后），左手食指按音用中指或无名指先打后擞连续进行，发出很微妙而又清晰的音响。这种指法在《懒梳妆》、《长门怨》、《秋声》等乐曲中用的较多。

王心葵传谱部分，有的是根据民间乐曲加工改编，有的乐曲是王先生所作，是《玉谱》

中最有代表性的乐曲，而且每首乐曲，各有其特点。

《开手正板》是一首练习曲性质的小曲。由民间乐曲《八板》（老六板）组成，后半部与《华氏谱》中的“正板”有联系，原谱未注演奏指法，是笔者加注指法。其特点，为琵琶练习基本指法而用，如：左手按音、右手弹、挑、双、轮的练习。可作为琵琶入门练习曲。

《长门怨》是一首富有古琴演奏风格的乐曲。但与古琴曲《长门怨》没有渊源关系，在乐曲的演奏上很有北派特殊风味。左手的推、拉弦与压弦指法突出了乐曲怨与愤的感情。曲速在行板中进行，反复加快，又在慢速中结束，加深了乐曲意境。

《玉楼春晓》与《梅庵琴谱》中的古琴曲同名，但没有相似之处。此曲以《八板》为基调，运用曲牌连缀段落的变化重复等手法组成乐曲。旋律的变化与发展，很有中国民族音乐特色。乐曲的特点，巧妙的运用调式转调，由D宫徵调式在〔三〕〔六〕两段转到C宫羽调式。转调自然新鲜。这种“徵林商小石调”（ $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{5}$ ）转到“羽仲商双调”（ $\dot{6} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{6}$ ）在传统乐曲其他琵琶谱中很少见。在演奏手法上多用矫健的小轮（半轮），左手用到第四把位在《玉谱》中也少有。

《平沙落雁》与其他传派的同名琵琶曲以及同名古琴曲均无渊源关系。也无相似之处。是当时北派琵琶较有特色的一首乐曲。

全曲五段加尾声，形成A、B、C、D、C、A的曲式结构。每段结尾相同（合尾），均用“临”的奏法，感到协调统一、曲速较快，很少用轮，乐曲中间以推、拉双弦，压弦等指法模拟雁叫声，有声有色，情绪活泼。此曲很可能是王先生所作。

《渔家乐》是《玉谱》中独具一格的一首乐曲，此曲是表现了渔民丰收欢乐景象。

全曲分三段，情绪越来越热烈。乐曲中多用民间锣鼓节奏与句句双乐句，曲调连绵起伏，热烈欢腾。曲速，力度时而变化，在演奏手法上，除北派“压弦”奏法外，此曲使用了“挂”的奏法，即用食指从四弦至一弦连弹（挂），类似上琶音。此曲不仅是《玉谱》中很有特点的乐曲，也是传统乐曲中少见的。

《懒梳妆》在《玉谱》是一首具有独特风味的乐曲。全曲共分四段，形成A、B、C、C'的结构。曲调虽然由《八板》变化而来，由于运用了民间“去工添凡”的手法，有调式交替的新鲜感。从第一段的D宫徵调式，到第二段转入G宫商调式。第三段虽然是D调记谱，实际又转入了C宫羽调式。第三段后半部又回到D调，第四段又转入C调，结束在D宫徵调式。乐曲中的调式交替与转换，给这首乐曲增添了色彩。在演奏指法上的压弦“ $\sim$ ”与颤音“tr~~~~”奏法，更有力于乐曲情绪的表现，更加突出了北派琵琶曲的特点。是一首难得的乐曲。

《秋声》是一首描写自然景象的乐曲。王露先生非常热爱生活、热爱大自然。在他的作品中有很多是表现壮丽山河美好景象为内容的乐曲。这首乐曲充分显露了王心葵先生的创作才华。乐曲的意境很深，有声有色。好似一幅写意的风景画。全曲多以泛音、带起的奏

法，显得情深意远。乐曲开始由弱渐强，简单的几个泛音，把人带到了美好的自然景象中。

第二段，用短轮加带起的奏法，速度变化使人如临其境。慢而有力的节奏，加上推拉奏法，渐强、渐快力度、速度的变化等，感到静中有动。乐曲达到高潮时以扫、轮、拂的手法突破了平静，乐曲又在平静中结束。使人深有回味余地。乐曲的写意手法，独具一格。

《玉谱》的文字部分（上卷）是王露先生这部著作中重要组成部分。也是其他琵琶谱所不及的。正如先生在《自序》中所讲：“后，虽有善者，实末之闻焉，谨录素习各曲及前人遗谱，参以理论汇为兹编，后之君子，果能精心肆习，门径非远。旋宫转弦之法，和声制谱之义，不难入其微矣。”《玉谱》的文字部分是一部很难得的学习研究琵琶历史、宫商律吕、琵琶演奏方法等较全面理论文献资料。虽然“前人遗谱”的各派琵琶谱都录有文字部分，但不如《玉谱》之完善。从《自序》到《缘起》等无所不有。这是《玉谱》文字部分之最大特点。

关于琵琶演奏方法这方面的论述，是我国琵琶谱中较早的一部理论著作。从琵琶演奏姿势到各种指法演奏要领，阐述极为清楚，对我们现在琵琶的演奏技巧的学习，也很有价值。

关于假指甲的使用，在《构造及练习法》一节中，结合各种指法运用也讲得很清楚。从而证实使用假指甲最早的是北派，而且有理论记载，在其他琵琶谱及文献中，尚未发现提出假指甲的使用和理论记载，今天演奏琵琶多用假指甲，从而证实北派琵琶演奏方法之先进。

关于记谱符号的改革，在《构造及练习法》一节中讲：“四弦各有巨细，自右向左次第而细（俗名为缠、君、父、子，故谱中书缠、君、父、子也）。（不若定为一、二、三、四如琴谱之书法便利，宜改之）。”这在琵琶史中是第一次提出改革弦序记谱符号要简化。现已用数字标记弦序符号，这是王先生之远见。

关于琵琶柱位的改革，为便于琵琶转调，使琵琶更接近十二平均律，《玉谱》中不只一次提到改革琵琶柱位，编者在《唐宋辽琵琶二十八调律吕旋宫》一节讲：“余之设柱，如今之俗用琵琶不同，今俗用之琵琶十三柱或十四柱，缺三柱，耳第不知此三柱之关系最大、为旋宫转调之枢，无此三柱，则不能转调矣”。这里讲的柱，指琵琶相和品，编者很早主张将四相九品或十品，改为四相十三品。这种改革不仅扩大了琵琶音域，而更重要的是统一了琵琶的音律。编者在《构造及练习法》一节中，又提到改革琵琶柱位：“余因为旋宫转调又添设四柱，上下共十七柱也”。从而证实使用四相十三品琵琶，王心葵先生要早于刘天华先生。

关于琵琶构造，在其他琵琶谱的文字部分中，很少有提出琵琶制作问题，而《玉谱》是较早提出琵琶制作规格、方法、选材等，如《构造及练习法》一节中讲：“槽不可太深，深则声空而虚浮；面不可太薄，薄则声侧而漫散，惟取其深厚得宜，及成良器。槽之厚约四、五分，面之厚约三分许”。这对我们今天制作琵琶也很有参考价值。在其他各派琵琶谱文字部分中，也很少有琵琶制作方面的论述。

关于左右手指法，在各家各派的琵琶谱中，几乎都录有左右手指法，但《玉谱》的左右手指法，比之较前各派琵琶谱左右手指法要全，而且解释明了易懂，1818年我国出版最早一部琵琶谱《华氏谱》录有左右手指法计有23种，1895年出版《南北派十三套大曲琵琶新谱》（简称《李氏谱》）在《凡例》中提到“谱中手法指法备载坊刻华君秋苹谱，故不后赘，惟新增手法每曲详注逐段工尺旁，依谱弹去自能得知。”从1955年人民音乐出版社影印李芳园《琵琶新谱》后记中的“华氏谱符号”与“李氏谱符号”说明中看《李氏谱》的左右手符号，最多不过28种，而《玉谱》左右手指法符号有45种。正如《玉谱·凡例》所讲：“指法他谱多不完全，今兹简易说明解释其疑义，并推广增补以臻完善”。

《玉谱》在文字部分还有一些与以前各派琵琶谱相比更有特长的，如《玉谱》录有《唐宋辽之琵琶工尺字谱》、《九工尺配宫商谱》七种调的定弦与散声音位表等，这对我们了解历代琵琶的用谱与定弦方法等都很有学习与参考价值的。

文字部分的旋宫理论等，虽系一家之说，可能有异疑，但我国民族音乐理论有些问题还在探讨中，也不急于加以否定。可能对探讨有关问题还有参考价值。为了完善整理《玉谱》上述有关部分也一并加以整理。以供参考。

在整理《玉鹤轩琵琶谱》中，呈蒙济南市博物馆馆员、陈列部主任周福森同志，为该谱文献考证，有关资料的研究给予大力协助，在此深表感谢！

李荣声1989年春节于济南

山东艺术学院

目 录

序.....	林石城(Ⅱ)
前 言.....	李荣声(V)

上 卷

自 序.....	王 露(1)
缘 起.....	(2)
唐宋辽琵琶二十八调律吕旋宫.....	(4)
唐宋辽之琵琶工尺字谱配宫商.....	(6)
琵琶二十八调宫商图表.....	(7)
宫声七调.....	(7)
商声七调.....	(7)
角声七调.....	(8)
羽声七调.....	(8)
构造及练习法.....	(9)
今用琵琶二十八调之工尺表.....	(11)
商声七调四弦散声之工尺.....	(11)
角声七调四弦散声之工尺.....	(11)
宫声七调四弦散声之工尺.....	(12)
羽声七调四弦散声之工尺.....	(12)
商黄商越调.....	(13)
宫太宫大石调.....	(13)
变工夹商高大石调.....	(14)
羽仲商双调.....	(14)
徵林商小石调.....	(15)
变徵南商歇指调.....	(15)
角无商林钟调.....	(16)
左手指法.....	(17)
右手指法.....	(18)
凡例.....	(20)

右手指法.....	(18)
凡 例.....	(20)

中 卷

海青拿鹤 (十八段)	(21)
霸王卸甲 (十段)	(38)
普庵咒 (十六段)	(45)
十面埋伏 (十三段)	(53)
月儿高 (十段)	(63)
将军令 (九段)	(73)

下 卷

开手正板 (三段)	(77)
长门怨.....	(79)
玉楼春晓 (八段)	(82)
平沙落雁 (六段)	(86)
渔家乐 (三段)	(90)
懒梳妆 (四段)	(95)
秋 声 (三段)	(100)
蜻蜓点水.....	(103)
雨打芭蕉.....	(105)
红牙曲.....	(106)
附：本谱现用指法符号.....	(108)
1. 把位符号.....	(108)
2. 弦序符号.....	(108)
3. 左手指序符号.....	(108)
4. 左手指法符号.....	(109)
5. 右手指法符号.....	(110)

上 卷

自 序

王 露

琵琶，古乐器也，盛行于唐、宋。虽不得列为雅陈，亦燕乐中之正调，故士大夫多习之者。后，自裴洛儿废拨用轮，指法更变，古曲所传，寥若晨星，然聆其轮拨之声，如落天山之瀑。世人不察，目为嘈哇，知音之难，亦足悲矣。余自读《燕乐考原》，始解琵琶之音旨，欲学无因，虚设其器。适津人马氏，自号白云道人者，流寓海右，善琵琶。余得聆其音节，激扬哀烈，不类凤闻。马言授自南皮季震桐先生，震桐授自陈姓，忘其名，上莫能考。余师之三年，未竟其技而马以病死，广陵遗响，未尝不令人喟然兴叹也。辛丑八月，余之燕，闻袁姓琵琶为都中高手，然不及马之神妙绝伦。袁犹擅长于《海青拿鹤》、《月儿高》、《翻音板》、《普庵咒》数曲。后，虽有善者，实未之闻焉。谨录素习各曲及前人遗谱，参以理论，汇为兹编，后之君子，果能精心肄习，门径非远。旋宫转弦之法，和声制谱之义，不难入其微矣。

光绪二十六年秋九月 山左王露心葵氏谨识

缘 起

《风俗通》：琵琶近代乐家所作，不知所起，长三尺五寸，法天地为五行也，四弦象四时也。《释名》：推手向前曰琵，却手向后曰琶，因以为名。《古今乐录》：出于弦鼗，杜挚以为秦末苦于长城之役，故姓弦鼗而鼓之。

汉元帝王昭君初适匈奴，在路愁怨，遂于其马上弹琵琶以寄恨，至今传之，为《昭君怨》。《释名》：琵琶，胡中马上所鼓也。

《世说》：谢仁祖在北牖下弹琵琶，有天际之意。

晋傅玄《琵琶赋》：中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也。

初隋，时有琵琶，圆体修颈而小，号秦汉子。

晋成公绥《琵琶赋》：乐则齐州之丹桂，桂则梁山之象犀。

晋宝诱《琵琶赋》：弦则代古色，丝筐贡天府。

刘宋范晔，善琵琶。文帝欲闻之，屡讽以微旨，晔伪为不晓，终不肯为帝弹。帝尝昏饮，欢适，谓晔曰：“朕欲歌，卿可弹。”，晔为奉旨。

柳氏《旧唐书》：玄宗时，胡羯犯京。上欲迁幸，旨登花萼楼，置酒四顾，乃命进玉环。玉环者，睿宗所御琵琶也。异时，上张乐宫殿中，常置之别榻，以黄帕覆之，不以杂他器，向未曾特用。至是命乐工贺怀智取调之，命禅定僧段师弹之。按：柳氏，上元中吏官柳芳也。

唐《乐志》：高丽使有琵琶，以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲，揪木为面，象为捍拨，画国王形。

唐开元中，乐工贺怀智善琵琶，以石为槽，以鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。故东坡诗：“鹍丝铁拨世无有”，隋唐佳话。贞观中，弹琵琶斐洛儿，始废拨用手，今俗谓指琵琶是也。

西舍利王献其国乐，至成都，韦皋以其乐器异常，乃图画以献。龙首琵琶，如龟兹制，而项长二尺六寸余，腹广六寸二，龙相向为首，轸柱各三弦，随其数，两轸在项、一在头，其覆如狮子。

唐天宝中，中官白秀贞，自使蜀回，得琵琶以献。其槽以沙檀为之，温润如玉，光耀可鉴，有金缕红文，蹙成双凤，贵妃每抱琵琶奏之，音调凄清，飘出云外。诸贵主洎虢国夫人，皆师妃，为琵琶弟子，每授曲毕，皆广有献遗。《东坡诗注》：贵妃琵琶，以沙檀为槽，龙香檀为拨。故郑愚津阳诗：“玉奴琵琶龙香拨，停歌促酒娇声悲。”

《古今乐录》：古之善弹琵琶者，朱生阮咸、又有孙放孔。

《琵琶录》：唐元和中，曹保有子善才，善才有子纲，皆能琵琶。又有裴兴奴，与纲同时。曹纲善为运拨，兴奴长于拢捻，时人谓纲有右手，兴奴有左手。故白居易《听曹纲琵琶兼示重莲》诗：“谁能截得曹纲手，插向重莲红袖中。”

唐贞元中，康昆仑善琵琶。两市祈雨，因斗声乐，昆仑登街东彩楼，弹一曲《新翻羽调录腰》，必谓街西无敌。曲罢，西市楼上出一女郎，抱乐器云：“我亦弹此曲，兼移在枫香调中。”及下拨，声如雷，妙绝入神。昆仑拜请为师，女郎更衣出，乃僧善本，俗姓段。翌日德宗召入，令教昆仑。段师曰：“请弹一调。”昆仑弹毕，段师曰：“本领何杂带邪声？”昆仑曰：“段师神人也。臣少学时，会邻家女，出授一品弦，后更易数师。”段曰：“且遣昆仑不近乐十余年，忘其本态，然后可教。”诏许之。后果尽得段师之艺。又让皇帝子，汉中王瑒，闻昆仑奏琵琶曰：“琶声多、琵声少，是未可弹五十四丝大弦也。注云：《录腰》即《录要》是也，本自乐工进曲，上令录要者，故名。”

《通典奏琵琶》：武后时，蜀人蒯朗于古墓中得铜器，似琵琶而圆，唐元行中，阮咸所造，命匠人以木为之，名月琴。杜佑以为晋七弦，阮咸所弹与此同，因谓之阮咸。

武宗初，朱崖李太尉有乐吏廉郊者，师于曹纲、尽纲之能。纲尝教人多矣，未有此性灵弟子也。又某门中有乐吏杨志者，善琵琶，其姑尤妙。姑本宣徽弟子，后放出官，于永穆观中住，自惜其艺，常畏人闻。杨志恳求教授，坚不允。志乃赂其观主，求寄宿于观窃听之，仍系脂鞋带，以手画带记节奏，遂得一二曲调，明日携器诣姑，姑大惊异，实告姑，乃尽传其能矣。

王猷定《汤琵琶传》：汤应曾，邳州人，善弹琵琶。贫无妻，事母至孝，所居有石楠树，构茅屋，奉母朝夕。幼好音律，闻歌声辄哭。已学歌，歌罢又哭，其母问曰：“何悲？”应曾曰：“儿无所悲也，心自凄动耳。”世庙时，李东垣善琵琶，江对峰传之，名播京师。江死，陈州蒋山人独传其妙，时周藩有女乐数十部，咸习蒋技，罔有善者，王以为恨。应曾往学之，不期年而成，闻于王，王召见，赐以碧缕牙嵌琵琶，令著官锦衣，殿上弹胡茄十八拍，哀楚动人，王深赏，岁给米万斛以养其母。后征西大将军招之幕中，一日至榆关，大雪，马上闻鼙鼓声，忽思母痛哭，遂别将军去，夜宿酒楼不寐，弹琵琶作鼙鼓声，闻者莫不殒涕。后值寇乱，负母鬻食兵间，耳目聒聒鼻漏，人不可迹，召之者，隔以屏障，听其声而已。所弹古调百十余曲，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇、百虫之号、一草一木之吟，靡不于其声中传之，而尤得意于《楚汉》一曲：当其两军决斗时，声动天地、瓦屋若飞坠，徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声。俄而无声，久之有怨而难明者，为楚歌声；凄而壮者，为项王悲歌慷慨之声、别姬声、陷大泽于追骑声、至乌江有项王自刎声、余骑蹂践争项王声，使闻者始而奋、继而恐、终而涕泪之无从也。其感人如此。

清初，山阳刘守一，善琵琶，能弹《广陵散》半曲。一日，在沧浪亭奏此曲至二十八段，爰有无数游鲁仰浮水面，曲终悠然逝。

唐宋辽琵琶二十八调律吕旋宫

《十六字谱》，宋时俗工尺所用，以记每弦之十六声也，所以造此十六字谱者。当时每一弦之第一声（散声也）皆谓之黄钟，其第二声（手按第一柱）皆谓之大吕，名为律吕而实非律吕，故俗工别以十六字记十六声，每弦第一声谓之合字，第二声谓之四字，又从而省文趋便，则合作厶、四作マ，不成字体，传写易伪。词源刻本之误，已正之。《朱子琴律说》刻本尤误，则难于订证矣。《辽史·乐志》云：二十八调不用黍尺、以琵琶弦叫之。按：俗乐用琵琶，其声高于雅乐，即以琵琶第一弦、第一声，谓之黄钟，而实非雅乐之黄钟也，因而第二弦、第三弦、第四弦之第一声皆谓黄钟，而又非一弦之黄钟也。俗工所以作字谱者，由于俗乐之律吕非雅乐之律吕也。俗乐之律吕，所以非律吕者，由于琵琶声高而又弦各有一黄钟，此乐之大变也。

《通典·引传》之《琵琶赋》曰：柱十二，配律吕也。据此二语别之，琵琶每弦，但有十三柱，至宋人有十六谱，以配十二律、四清声，则其时琵琶每弦十六声，必为十五柱也。合字配黄钟为散声，则六字配黄钟清，其柱必当弦之中半，中半之上，十一柱为下四、高四、下乙、高乙、上、勾、尺、下工、高工、下凡、高凡十一字，配大、太、夹、姑、仲、蕤、林、夷、南、无、应十一律；中半之下三柱，为下五、高五、紧五三字，配太清、太清、夹清三律。盖必十五柱，乃并散声，而有十六声也。案：今琵琶之柱与古不同，第九柱当弦之中半，上则减三柱矣。中半之下有六柱，下则增三柱矣。

凌氏云：琵琶之第七柱与散声相应，非第七柱与散声相应。又云：按琵琶大弦之第一声，名为黄钟，实应太簇之律，亦非凌氏既云。目验琵琶第一弦，即琴之第七弦矣。琴之第七弦应太簇之律者，亦散声，非手按之声也。十六字谱之勾及四字、乙字、工字、凡字五字之分高下，今人识之者解矣。

《辽史》乐云：大乐声，各调之中。度曲协音，其声凡十：曰五、凡、工、尺、上、乙、四、六、勾、合，进十二雅律，于律吕各阙其一，犹雅音之不及商也。案：决所谓其声凡十者，即十六字谱也。五字分高下紧，凡字、工字、乙字、四字皆分高下，则为十六字，简而言之，则十字耳，乃云于律吕各阙其一，此强作解事者，且比之雅音不及商，尤为不伦。元人修《辽史》已如此，况今人乎。

琵琶古时设柱，皆一柱一律，为十二律设柱也，愚以为太拙，不若为七音设柱，暗含五降，取声灵巧也。谨将移古设新之琵琶去留更代说明之。