

古琴曲集

中国艺术研究院音乐研究所 编
北京古琴研究会

第一集



人民音乐出版社

J648.31

P

古 琴 曲 集

(第一集)

中国艺术研究院音乐研究所
北京古琴研究会 编

图书在版编目(CIP)数据

古琴曲集.第1集/中国艺术研究院音乐研究所,北京
古琴研究会编.-北京:人民音乐出版社,1962.8

ISBN 7-103-01170-2

I.古… II.①中…②北… III.古琴-器乐曲-
中国-选集 IV.J648.31

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第02365号

封面设计:李吉庆

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 19印张

1962年8月北京第1版 2003年2月北京第6次印刷

印数:10,926—12,945册 定价:30.80元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话:(010)68278400

前 言

琴在孔子时代就已经成为广泛应用的乐器了，如在孔子整理过的、我国最古的民歌集《诗经》里，就有许多诗篇把琴和其他乐器并提，如：“窈窕淑女，琴瑟友之”、“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”、……等等。而且从那时起，就出现了许多优美动人的、关于琴的故事，有些至今还在民间流传着。这些事实说明了在很早很早以前，琴就已经在古代人民音乐生活中占有了重要的地位。

到了唐代，就开始把记载指法的文字谱简化为今天通行的“减字谱”。明、清两代，刊印了大量琴谱，使许多古代琴曲得到完善的保存和流传。目前我们不但拥有成千的古琴曲谱，而且有些琴曲还一直活在今天古琴家的手中，使我们有可能通过古琴的演奏来欣赏古代音乐的成就。

由于古琴音乐传统是如此的源远流长，因此它不只在琴曲数量上有着大量的积累，而且在创作上也为我们积累了丰富的经验，值得我们重视。

一些脍炙人口的英雄故事和美丽的民间传说，在琴曲中得到了动人的反映；象以聶政刺韓王为题材的《广陵散》，以昭君出塞为题材的《龙朔操》、《龙翔操》、《秋塞吟》，以文姬归汉为题材的《大胡笳》、《胡笳十八拍》等等。它们有的以革命的叛逆精神深深地感动着听众，有的以其崇高的爱国主义精神激励着我们。尽管在封建社会时代有些琴曲不免遭到歪曲和篡改，但毕竟不能完全泯灭其人民性的光辉。因此对它们加以分析研究，以历史唯物主义的观点加以清理，并对它们进行去伪存真，去芜取精的加工以后，仍然是十分珍贵的琴曲音乐遗产的一部份。

有些琴曲以优美的曲调抒写了离别、怀念、隐逸等生活情绪，曲折地、隐晦地反映了当时的社会矛盾；其中有一些还相当深刻地、形象鲜明地反映了封建社会中人民生活痛苦的一面。这一类的琴曲可以举：《阳关三叠》、《渔樵问答》、《捣衣》、《酒狂》等为例。形成那种思想感情的社会背景，在我国历史中自然是一去不复返的了，但是通过这些艺术形象，却使我们对于千百年前的人民的精神世界获得了深刻的了解，这就从感性上丰富了我们的历史知识，扩大了我们的眼界。

传统的诗词绘画中所经常吟咏和描绘的山水花鸟等题材，在古琴曲中也同样占有重要的地位。这一类的琴曲可以举：《高山流水》、《阳春》、《白雪》、《平沙落雁》、《潇湘水云》等为例。它们通过以景写情、感物咏怀的方式，反映了古代人民的思想感情和艺术好尚。某些琴曲中具有的那种恬淡、幽雅的艺术趣味，虽不能说与我们今天的生活完全没有距离；但是这些精湛的

艺术作品所创造的诗情画境，至今仍能给我们以美好的精神享受。它们以其浓郁的民族风格和深刻的生活情绪丰富了我们的音乐生活。

古代音乐家在琴曲中为了创造这些在主题思想和题材内容上迥然不同的作品，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。

有些琴曲继承了古代“弦歌”的传统，根据诗词吟诵歌咏的需要，为许多杰出的诗篇作出了足以和诗词媲美的琴歌。有些作品进一步发挥了乐器的表现性能，作出了多种变化，包括节拍、音高、音色、调式、调性等多种变化。而且能够利用一些古琴特有的表现手法，创造出乐曲所需要的气氛；如用高音滑奏表现女性哀怨，用“滚”、“拂”、“绰”、“注”表现流水的声势，用低沉的双音衬托庄严肃穆的气氛，用清澈的泛音或飘忽动荡的“吟”、“揉”表现水光云影的诗情画意等等。在使用时常常能够从属于主题表现的需要，有机地组织在曲调发展过程中。这些手法对艺术形象的塑造起了显著的作用。

古代音乐家在琴曲音乐中根据不同题材的要求，创造了多种多样的曲体结构。它们有着类似民歌的一段体、二段体以至多段体，也有着类似戏曲、曲艺的曲牌联接或板腔变化等体裁。有演奏一两分钟的小曲，也有长达二三十分钟以上的大曲。

如果我们某些琴曲从乐曲结构方面作些探索，大致可以发现如下的特点：

在琴曲的开始，有一段节拍自由、速度徐缓的散板，琴家称之为“散起”。它的曲调性不一定很明显，主要是运用主音、属音把调性确定下来。本曲中的一些具有特征性的音型在这里片断地出现，为听众作好欣赏全曲的准备。它的长短决定于本曲的规模和表现需要，形成全曲有机构成的一部分。

经过充分酝酿准备之后，开始展示乐曲的主要音调。这时节拍已纳入常规，曲调性也大大加强，琴家称之为“入调”。一些形象鲜明、悦耳动听的主题音调在这一部分依次出现，经过重复、对比、变形、发展之后，把音乐逐步推向高潮。高潮的部分往往是在加快速度、展开音域和加强音色对比的情况下形成的。一些加强曲调力度的双音，也常常用在这些地方。这一部分常常要占全曲一半以上的分量，是构成琴曲的主要部分。

高潮之后，情绪逐步平稳下来，进入琴曲的“入慢”。这时往往利用明显的节奏对比或调性变化，把乐曲引进一个新的境界。在一些规模较大的琴曲中，有时还插入带有结束意味的素材，或部分地再现前面的主题，或变形地重现前面的材料，称为“复起”，使得乐曲有一波三折、欲罢不能的情趣。

经过上述一系列发展变化，最后用泛音奏出轻盈徐缓的乐句，把全曲结束在主音上，造成余音袅袅的效果。许多琴曲的“尾声”就是这样构成的。

象这种具有：“散起”、“入调”、“入慢”、“复起”、“尾声”的琴曲结构，只能大体上概括一般琴曲的情况。此外还有一些远古的琴曲，从其他音乐体裁移植过来的琴曲，以及专为伴奏歌唱的琴曲等等，它们又另有自己的特殊曲式，不是上述情况所能包括得了的。所有这些形式，都是根据民族传统的心理习惯，积累了世代人们的智慧，经历了千百年来时间的考验，在长期的实践过程中逐渐形成。为了建设我国社会主义的民族的新音乐，深入地学习研究它们，继承与发展这些创作经验，对我们的音乐创作是有积极意义的。

除了古琴曲的形式体裁之外，如果能进一步了解一下它那多样化的演奏风格，对我们欣赏古琴音乐艺术也是有好处的。这些演奏风格上的差异，常常是由于时代、地区、流派的不同而形成的。

远古的琴曲，可能由于记谱不够精密而有所疏漏，但一般主要是使用泛音和散音，将短小音型多次反复，构成简练而明晰的曲调，古琴界称之为“声多韵少”的风格。近古的琴曲，更多地发展了按音的使用。利用按指作出“吟”、“揉”、“绰”、“注”等变化，使曲调在进行上更加细腻、圆润，而接近于人声的吟诵歌唱。

由于地区不同而产生的多种风格，自古就已存在，而且有着不少精辟的论述。象唐代赵耶利就这样说过：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国土之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊”。这些演奏风格上的差异，虽然经过多年来的交流融合，但仍保留着它们各自的特点。

另外，不同地区的特点，加之以不同师承渊源的陶炼熔铸，又形成了多种流派的风格特点。各流派中成就较高，影响较大的古琴家，又常常以他个人的气质、修养和独到的艺术创造而丰富了它们的风格。就以当代的古琴家来说，我们可以听到以刚健浑厚的功力见长的演奏，也可以听到以流畅华丽的气韵取胜的演奏；既有着恬淡稳重，又有着秀丽清新；既有着豪放不羁，又有着活泼洒脱等多种的演奏风格。因此，即使他们弹奏完全相同的琴曲，也常有着明显的风格差异。这种多样化风格的存在，不只增加了我们欣赏古琴音乐艺术的兴趣，更重要的是进一步丰富了古琴音乐的表现力。

关于古琴音乐艺术的题材范围、表现手法、体裁形式和风格流派等特点，我们只不过作了一点极其初步的介绍。远不能概括三千多首琴曲所蕴藏的，从两千多年的实践中所积累起来的、丰富的艺术创造经验。比如关于音乐美学以及作曲法的琴论，也是可贵的理论遗产，本文就没有涉及。深入地研究这些遗产，一定能够使我們获得更为丰富的知识和珍贵的经验。我们认为：全面地、批判地继承并发扬古琴音乐的丰富遗产，是我国社会主义时代的音乐工作者义不容辞的历史任务。我国社会主义的民族的新音乐文化，必然要继承与发展这具有悠久历史并蕴藏着丰富的、珍贵的艺术创造经验的古琴音乐的优秀传统。

关于本书的说明

本书汇集了全国各地二十四位古琴演奏者的琴曲共六十二首。包括传统琴曲和新发掘的琴曲。其中有些在曲名上相同，但版本、风格或处理上各有其特点，汇编在一起，以供读者比较、研究。这只是古琴界发掘整理的一部分成果，还有不少琴家的琴曲有待于今后继续整理出版。本书虽然是1956年出版的《古琴曲汇编》的继续，但是在整理方法、编辑体例、资料累积以及内容理解上都有了一些新的情况。特作如下的一些说明：

一、根据演奏的一般情况，我们把“正调”定弦法的弦位统一标为：



定弦法改变时，则在乐谱前面另加标明。这样比较易于辨认定弦法的变动，同时也可以减少升降号的使用。

二、按指移动所形成的“走手音”，在音色上与散音、泛音有显著的差别；为了使其能如实地反映在乐谱上，一律加以箭头弧线 \curvearrowright 的符号。

三、乐曲中段落的划分，只是依据传统琴谱的分法，不一定完全符合音乐的实际情况，但可供作参考。

四、有些属于装饰音性质的指法符号，在实际演奏中灵活性较大，效果并不是非常突出的，一般不再另创符号一一标出，以免过分繁琐。但在音乐中具有显著特点的手法，如上滑音 \wedge 下滑音 \searrow 等等，仍沿用通用的符号，尽量标出。

五、一些音程距离很大的双音，只是在乐谱中偶然出现，不宜于改写大谱表时，我们使用了 $8va\cdots$ 的符号；另在音符上加以“r”或“l”，表明这个符号的作用只限于下声部或上声部。

六、各曲的次序是尽可能按照时代先后排列的。但是因为断定乐曲的时代是一个很复杂的问题，目前只能初步排列出来，供研究者参考。

七、琴曲介绍部分，基本上只是综合了一些已经掌握的资料，提供一些了解的线索，并没有作什么分析与研究，主要是供作参考。不当之处，希望读者提出指正。

琴 曲 介 紹

〔一〕**幽兰** 目前通行的古琴譜的前身，只是用文字写出两手的位置和指法，《幽兰》便是至今仅存的一首用原始的文字記譜法保留下来的琴曲。譜前写明是六朝时丘明（497-590）的傳譜。由今天的古琴家們根据《古逸丛书》影印唐人手鈔的卷子发掘出来，为研究中国唐代以前的音乐提供了极为珍贵的資料。

关于《幽兰》的传说，远在汉末蔡邕的《琴操》中便有着如下的記載：孔子周游列国，沒有一国肯重用他。在归途中见到幽谷中盛开的兰花，于是感慨地说：兰花本是香花之王，如今却与野草丛生在一起，正象賢德之人生不逢时一样，并弹琴作了《幽兰》。

〔二〕**获麟操** 原譜出现在目前所存最早的譜集《神奇秘譜》（1425）中，根据記譜法和乐曲結構，可以看出与后期的琴曲有着显著的差别，可能是較古的作品。

内容根据《左传》中一段故事：魯哀公时，有人捕获了一只麟，但是使它受了伤。孔子去看了以后，感到很悲伤，认为这种祥瑞的动物是出非其时而见害。其实这是孔子联想到自己不能得志于当世的心情。

乐曲以羽調式为基础，交替出现着徵調式与宮調式。运用泛音与散音交織成曲調，在很多地方使用了双音，包括：八度、五度、三度、二度、同度等。在形式上很有特点。

〔三〕**高山、流水** 两千年來，民間一直流传着这样的故事：伯牙弹琴可以表现出他的“巍巍乎志在高山”或是“洋洋乎志在流水”。而他的知音好友鍾子期，完全能够准确地領略到他的音乐表现。因此有伯牙作《高山流水》的传说。据说唐以后将它发展为《高山》与《流水》两个独立的琴曲。其中《流水》一曲，在近代得到更多的发展，特别是《天聞閣琴譜》（1876）中所載川派张孔山的《流水》。由于它充分运用了“滾、拂、綽、注”等指法，进一步表现了流水中奔騰澎湃的效果。

〔四〕**长清** 晋代嵇康（223-262）作《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》，总称为《嵇氏四弄》，它們与蔡邕的《蔡氏五弄》曾合称为“九弄”。隋煬帝曾以弹奏“九弄”作为取士的条件之一，因此后人誤以为《长清》等也是蔡邕的作品。《长清》的内容是借雪的洁白无尘以自比。

〔五〕**梅花三弄** 晋隋以来曾有此笛曲。晋代的桓伊就曾以吹奏此曲而知名于当时。后經唐代顏师古改編为琴曲。宋代曲牌中有过《梅花引》的曲目，而琴曲《梅花三弄》也曾以《梅花引》命名，两者如果不是巧合而是有过某些共通之处的話，那末对研究宋代曲牌音乐也是有幫助的。

传统的诗词绘画中有不少通过梅花的洁白、芬芳和耐寒等特点来赞美具有高尚节操的人。古琴曲也是这样，曲中以泛音曲调，表现了梅花的高洁、安详的形象。这个曲调前后重复了三次，所以叫做《梅花三弄》。乐曲后半部分利用音色对比和节奏变化，表现了梅花与寒风搏斗的形象。

这个曲子目前有两种不同的流派。它们虽然在结构上大体相同，可是《蕉庵琴谱》中广陵派的一种节奏更为自由一些，更多地表现了桀骜不驯的气质。并且在曲终前转入远关系的上宫角调式，造成了令人耳目一新的效果。

〔六〕**烏夜啼** 唐代清商西曲以及后世的昆曲中都有此曲目，也许它们与琴曲有过一定的联系。唐代李勉的《琴说》中说：后汉何宴的女儿听到烏鸦啼声，认为是预兆被囚禁的父亲将得释，因作此曲。但琴谱中流行的却是另一种说法：南北朝时，宋临川王刘义庆因受皇帝疑忌，自己担心将有大祸临头，非常恐惧。他的姬妾听到烏鸦夜啼，告知将获赦。后来果然应验，因而作此曲。两个不同的故事都反映了封建阶级之间的互相倾轧迫害，以及以烏夜啼作为喜事征兆，来表达他们渴求自由的愿望。

〔七〕**清夜吟** 据吴僧文莹《湘山野录》等书记载，隋代贺若弼所制宫声十小调中就有此曲。宋代颇流行，当时苏东坡曾有：“清风终日自开帘，明月今宵独挂簷，琴里若能知贺若，诗中应合爱陶潜”的诗句，介绍了这一琴曲的意境。

〔八〕**天风环珮** 谱初见于明初的《神奇秘谱》，可能来源较早。标题的意思是形容琴音的奥妙，有如神仙在天空乘风来去，虽然不能见到，却可以听到珮玉铿锵的声音。

〔九〕**风雷引** 《论语·乡党》篇中有着：“迅雷风烈必变”的句子，意思是说人们面对暴烈的风雷一定会改变自己的错误态度。《琴操》中有着《周金縢》的琴曲，表现周成王由于天降风雷，才改变了自己对周公的疑忌态度；又有着楚国商梁子出游，遇风雨霹靂畏惧而归，作《霹靂引》的传说。反映了古人将神秘的风雷看作不可抗拒的神权象征。因而必需迁善改过，以免遭天谴。

目前流传着两种完全不同的《风雷引》。其中以“正调”调弦的一种初见于《风宣玄品》（1539），曲情深沉肃穆，渊源较早。另一种见于近代的《梅庵琴谱》（1931），节奏鲜明，曲调性较强，可能是晚近的作品。

〔十〕**阳关三叠** 唐代王维的《送元二之安西》是一首有名的表现送别的诗。曾用在当时大曲中，称《渭城曲》。采用此诗作歌的琴曲，初见于《浙音释字琴谱》（1491）。目前流行的琴曲《阳关三叠》，是将原诗重复发展为三段而得名。由于音乐能够紧密结合诗句，而且将诗中依依惜别的真挚感情作了深刻入微的表现，因而至今仍然受到人们的喜爱。

〔十一〕**醉渔唱晚** 曲谱最早见于《西麓堂琴统》（1549），该书说：唐代诗人皮日休、陆龟蒙

泛舟松江，听漁人醉歌而作此曲。皮日休是晚唐詩人，曾写过具有人民性的《正乐府十首》等。目前流行的此曲，据说传自张孔山。

音乐利用切分节奏、滑音指法和音型的重复来表现豪放不羈的醉态。其中有着表现放声高歌的音調和类似搖櫓声的音調。全曲素材精炼，結構紧严。

〔十二〕漁歌 很多琴譜的解題中认为乐曲的意境是根据柳宗元的名詩：“漁翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹；烟消日出不见人，欸乃一声山水綠；回看天际下中流，岩上无心云相逐”。因之认为乐曲也是他作的。也有說宋代毛敏仲仿古《樵歌》而作。乐曲中有些音調象是采用了漁民号子的音調。

〔十三〕古怨 在屈辱偏安的南宋时期，作者姜夔（約1155—1221）以“欢有穹兮恨无数”、“滿目江山兮泪沾履”的詩句，表达了自己的爱国思想和苦悶情緒。姜夔号白石道人，是当时的格律派詞人。他在音乐上也有很高的修养，他留下的歌曲除《古怨》是用的古琴譜以外，其他很多是用当时的工尺譜記載下来的。这些都是我国最早用乐譜保留下来的歌曲，有很高的历史价值。

〔十四〕漁樵問答 曲譜最早见于《杏庄太音續譜》（1560），有些琴譜在解題中写了《紫霞洞考》，可能宋代《紫霞洞琴譜》（1252前）中即有此曲。近四百年來流传頗广。

乐曲通过对漁樵生活的贊美，反映了对封建統治者不合作的态度。曲中有一些悠然自得的乐句重复或移位再现，形成了問答對話的效果。还有一些摹拟搖船或砍木的音調，造成了对漁樵生活的联想。

〔十五〕胡笳十八拍 汉代末年，战乱迭起，蔡文姬被乱兵擄到北方，并嫁与匈奴左賢王，生了两个孩子。十二年后，曹操才把她贖回故土。她擅长詩詞音乐，曾作有长詩来描述自己的悲惨遭遇。詩中生动地表现了思念祖国而又不忍骨肉分离的矛盾心緒。唐代董庭兰曾把它譜为琴曲。当时流传有《大胡笳》、《小胡笳》等琴曲，都是表现这一題材的。这里介紹的《胡笳十八拍》是根据同名詩所作，最早见于《澄鉴堂琴譜》（1686）。宋代汪元量曾作《胡笳十八拍》，不知是否即是此譜。“胡笳”是当时胡人使用的吹乐器，“十八拍”即十八个段落的意思。

詩中“銜悲蓄恨”的情緒在音乐中得到了深刻的表现。音乐根据原詩情节的发展而变化。如在第十二段以悲喜交集的情緒表现了“去住两情兮难具陈”的詩意；在第十五段用高亢急促的音調表现了詩中“节調促，气填胸”的气势。由于全曲較长，除了主题对比、音色变化之外，还有着調式交替与調性轉換等手法，是表现力很丰富的一支琴曲。

〔十六〕水仙操·秋塞吟 汉唐以来流传着伯牙学琴的故事：老师成連为使伯牙能够更好地体会琴曲的精神，于是带他到东海边，让他独自一人去領略海水汹涌、山林靜寂的大自然的气

氛。伯牙在这个环境里刻苦弹琴，终于学成。并作了《水仙》一曲。

至于目前流传的《水仙》，很多琴家并不认为它是表现上述题材，而是表现了昭君出塞的历史故事，因而名之为《秋塞吟》。可是最早刊载《秋塞吟》的《太音补遗》（1557）中却又分明是另外一曲。这种情况使我们在理解这一琴曲时产生困难。不止如此，《春草堂琴谱》（1744）以后还有人把它与屈原的故事联系起来，因而名之为《搔首问天》或《屈子天问》。为什么同一琴曲会有这么多不同的理解呢？由于不同理解而影响到乐曲本身的变化又是怎样的呢？这是颇值得我们研究的问题。

至于这一琴曲本身，象是一首优美动人的抒情诗。它有着纤丽柔美的艺术风格和层次分明的章法结构。

〔十七〕**龙翔操** 这个乐谱最初出现在《澄鉴堂琴谱》（1686），当时是以《昭君怨》命名的。但它与《神奇秘谱》中的《昭君怨》（又名《龙朔操》）却完全是两个不同的曲子。历来琴谱中常常把《龙朔》与《龙翔》两个字形相近的曲名互相混淆。为了区别这两个不同的曲子，我们仍按目前琴家习惯称法，把广陵派流行的这个曲子叫做《龙翔操》。乐曲可能是表现了昭君出塞哀怨思汉的情绪。

〔十八〕**潇湘水云** 作者郭楚望，是南宋末年著名琴师。据一般琴曲解题介绍：由于当时的封建王朝腐败不堪，对异族的侵略无能为力，作者在潇、湘水畔北望九嶷山被云雾所遮蔽，有感于时势，作此曲以表达他的忠贞抑郁的情绪。按照这种理解，应当从音乐中听出忧闷的情调，但是我们宁可承认它是一幅美丽的风景画。乐曲中利用按指荡吟的手法，以及不同音色迭次呼应等手法所创造的水光云影、烟雾缭绕的艺术境界，是非常吸引人的。

〔十九〕**秋江夜泊** 最早见于明代的《松弦馆琴谱》（1614），据说是根据唐代张继的诗：“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠；姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”所作之曲。于是认为曲中“打圆”的指法是在描写钟声。

〔二十〕**凤求凰** 司马相如用琴声向卓文君求爱的故事曾见于《汉书》。后世流传有多种不同的琴曲表现这一题材。这是其中较流行的一种。歌词是后人所拟。

〔二十一〕**古琴吟** 最早刊于明末杨表正编的《重修真传琴谱》（1585），当时叫做《相思曲》。解题中引用了苏东坡与一妓女相爱的传说。歌词借无人弹弄的古琴比喻作被人遗弃的女子，来抒发其怨恨寂寞的情绪。

〔二十二〕**石上流泉** 初见于明代的《琴谱正传》（1547）。关于它的作者，有伯牙或刘涓子等说法，并不可信。乐曲表现了碧涧泠泠、枕流漱石的意趣。

〔二十三〕**春晓吟** 在《西麓堂琴统》（1549）中最早出现这个曲名。表现了春之晨欣欣向

荣的景象。

〔二十四〕**双鹤听泉** 最早见于明末的《文会堂琴谱》(1596),该书把它编在《双清》曲前,并注着《双清之引》。可能是作为宋代石扬休所作《猿鹤双清》的序曲。后来也把它简称《听泉引》。表现了古代文人超然出世的清高思想。

〔二十五〕**普庵咒** 又名《释谈章》。它的乐谱最早见于明末的《三教同声琴谱》(1592)。清代大套琵琶曲和佛教丝竹曲中也有《普庵咒》这个曲名。根据琴谱旁梵文字的汉字译音看来,象是帮助学习梵文发音的曲调。古代曾有普庵禅师,也可能是本曲的作者。乐曲使用了较多的撮音,帮助音乐造成了古刹开禅,庄严肃穆的气氛。曲式上不同于一般琴曲,有些类似丝竹曲中曲牌联结的形式。

〔二十六〕**滄海龙吟** 最初见于明末的《伯牙心法琴谱》(1609前)。古来形容琴音的美妙有:“琴能动滄海老龙之吟”的说法,可能是命名的由来。但它又有着《蒼江夜雨》的曲名。根据前一标题,有些解题认为,乐曲表现了象龙的出云入海那样飘忽动荡的意境。

〔二十七〕**墨子悲丝** 《太音希声》说是李水南用《牧歌》改成此曲。但这一说法也许是由本曲的另一曲名《墨子悲歌》附会简化而成。明末的《伯牙心法琴谱》最早刊载它。曲意根据这样的寓言:墨子见到洁白的丝帛被染成各种颜色,于是联想到在社会中受到污染而不能保持清白的人是很可悲的。

〔二十八〕**良宵引** 最早出现在《松弦馆琴谱》。此书是虞山派的代表作,对琴界有过较多的影响。乐曲虽短小,却有着器乐化琴曲的特点。是一曲美好夜晚的赞歌。

〔二十九〕**平沙落雁** 它的乐谱初见于明末《古音正宗》(1634)等琴谱中,近三百年来流传得极为广泛,形成了多种多样的变化。关于它的作者也传说不一,有唐代陈子昂、宋代毛敏仲、明代朱权等说法。历代琴家有的根据标题和音乐所摹写的诗意境界,来理解它的情节变化;有的则进一步从景物所引起的秋意寥落、游子思乡或翱翔自如、与世无争等方面来理解它。

〔三十〕**鷗鷺忘机** 《神奇秘谱》在《忘机》一曲的解题中介绍它是宋末刘志方根据《列子》中一个寓言故事所作。故事说:海翁因为没有伤害鷗鷺的机心,所以得到它们的亲近。自从他有心捕捉它们后,便被它们疏远。以后很多谱本都沿用了这个解题。但曲名却改为《鷗鷺忘机》或《海翁忘机》,音乐也已经完全不同。可能是附会原意的另一作品。曲意隽永,指法细腻,是明清以来颇为精致的抒情小品。

〔三十一〕**梧叶舞秋风** 清初庄臻凤在《琴学心声》(1664)中刊传了他自己创作的十四首琴曲。这是其中流传较广的一首。曲意通过秋意萧索、梧叶凋落来发抒内心的感慨。

〔三十二〕**捣衣** 唐代清商大曲中就有这个曲名。琴曲中也有多种。目前山东琴派流行的一

种，在历代琴谱中刊传较广。钱寿占所作的一种只见于他的《钱氏十操》（1880）中。

唐詩中也有不少关于这一题材的描述。李白就有这样的詩句：“长安一片月，万户擣衣声；秋风吹不尽，总是玉关情；何日平胡虏，良人罢远征”。表现对远戍边疆的亲人的思念情緒。我們在理解这首琴曲时，可作参考。

〔三十三〕**韦編三絕** 见于清初的鈔本《琴书千古》（1738）。历代刊传的琴谱中还没有此曲。这是根据孔子治《易》的典故表现刻苦讀書的琴曲。另外有王元伯（1739）根据讀書声所作的《孔子讀易》，但与它并不是一个曲子。

〔三十四〕**四大景** 唐代清商曲中就有通过四季景色来抒写感情的《吴声子夜四时歌》。清代的《峰抱楼琴谱》（1825）及《张鞠田琴谱》（1844）中虽有《四大景》，但与《琴学丛书》（1910）中的《四大景》并不相同。据《琴学丛书》校者杨葆元先生讲：“此曲传自黄勉之的鈔本，最初是由苏州小调改編的”。从乐曲体裁看来，它也与传统琴曲不同，有着民間小调的曲式。

〔三十五〕**关山月** 古木兰詩中有：“万里赴戎机，关山度若飞；朔气传金柝，寒光照铁衣。”的句子。汉代鼓吹曲中有《关山月》，相和歌中有《度关山》。反映征人对远戍边疆的不滿情緒。近代的《梅庵琴谱》中才出现这一琴曲。杨蔭浏先生試配以李白的同名詩，有助于介紹这一琴曲。

〔三十六〕**长門怨** 汉代楚调相和歌中曾有此曲名，琴曲是在《梅庵琴谱》中才出现，可能是后人拟作的。原标题的意思是表现陈阿娇遭汉武帝遺弃在长門宮的哀怨情緒。曲中用高音滑奏来表现女性哀怨的形象。

〔三十七〕**秋风詞** 近代山东諸城王氏传谱之一，收在《梅庵琴谱》中。它是以閨怨为內容的，与以前的《秋风》、《秋风辞》等琴曲并不相同。

〔三十八〕**玉楼春晓** 见于《梅庵琴谱》。以前的谱集中沒有刊載，可能是近代的作品。

〔三十九〕**泣顏回** 宋元間赵子昂曾传有《思賢操》等琴曲，表现孔子悼念他的得意弟子顏回。这里的《泣顏回》见于《今虞琴刊》（1937），是近人徐元白根据琵琶曲改編的。

琴 曲 目 录

曲 名	版 本 出 处	演 奏 者	頁 数
1. 幽兰	古逸丛书谱	管平湖	1
2. 幽兰	古逸丛书谱	姚丙炎	7
3. 幽兰	古逸丛书谱	徐立蓁	14
4. 幽兰	古逸丛书谱	吴振平	20
5. 获麟操	风宣玄品谱	管平湖	25
6. 高山	春草堂琴谱	徐元白	29
7. 流水	德音堂琴谱	詹澄秋	35
8. 流水	天闻阁琴谱	管平湖	38
9. 长清	风宣玄品谱	管平湖	45
10. 梅花三弄	琴箫合谱	溥雪斋	51
11. 梅花三弄	琴箫合谱	吴景略	57
12. 梅花三弄	蕉庵琴谱	张子谦	63
13. 乌夜啼	自远堂琴谱	管平湖	71
14. 清夜吟	徽言秘旨谱	汪孟舒	78
15. 天风环珮	风宣玄品谱	管平湖	80
16. 风雷引	自远堂琴谱	管平湖	82
17. 风雷引	梅庵琴谱	管平湖	87
18. 风雷引	梅庵琴谱	程午加	90
19. 阳关三叠	琴学入门谱	管平湖	93
20. 醉渔唱晚	马秋潭传谱	计鍾山	96
21. 醉渔唱晚	李子昭传谱	卫仲乐	100
22. 渔歌	五知斋琴谱	吴兆基	104
23. 渔歌	自远堂琴谱	查卓西	115
24. 古怨	四库本等合参	查卓西	127
25. 渔樵问答	琴学入门谱	吴景略	129
26. 胡笳十八拍	五知斋琴谱	吴景略	135
27. 秋塞吟	五知斋琴谱	吴景略	152
28. 水仙操	自远堂琴谱	管平湖	159
29. 水仙操	琴学入门谱	郭同甫	165
30. 水仙操	裴介卿传谱	沈草农	171

31. 龙翔操	蕉庵琴譜	张子謙	176
32. 瀟湘水云	五知高等合參	吳景略	181
33. 秋江夜泊	琴學入門譜	詹澄秋	190
34. 秋江夜泊	梅庵琴譜	程午加	192
35. 凤求凰	梅庵琴譜	王吉儒	195
36. 古琴吟	琴學入門譜	陈尧庭	196
37. 石上流泉	琴學入門譜	詹澄秋	197
38. 春晓吟	自远堂琴譜	管平湖	200
39. 双鶴听泉	臥云楼琴譜	詹澄秋	202
40. 普庵咒	北京琴会譜	溥雪斋	203
41. 滄海龙吟	琴譜譜声	乐 瑛	211
42. 墨子悲絲	五知斋琴譜	徐元白	216
43. 良宵引	松弦館琴譜	詹澄秋	225
44. 良宵引	五知斋琴譜	管平湖	226
45. 平沙落雁	蕉庵琴譜	张子謙	228
46. 平沙落雁	琴學入門譜	郭同甫	232
47. 平沙落雁	琴學丛书譜	管平湖	235
48. 平沙落雁	裴介卿傳譜	沈草农	239
49. 平沙落雁	鈔 本	向笙阶	242
50. 平沙落雁	陈蘊儒傳譜	俞伯蓀	246
51. 鷗鷺忘机	自远堂琴譜	查卓西	250
52. 鷗鷺忘机	自远堂琴譜	管平湖	253
53. 梧叶舞秋风	琴學心声譜	吳景略	256
54. 搗衣	錢寿占作曲	龙琴舫	260
55. 韦編三絕	賈闊峰傳譜	乐 瑛	265
56. 四大景	琴學丛书譜	管平湖	268
57. 关山月	梅庵琴譜	管平湖	271
58. 长門怨	梅庵琴譜	查卓西	272
59. 长門怨	梅庵琴譜	徐立蓀	275
60. 秋风詞	梅庵琴譜	王吉儒	278
61. 玉楼春晓	梅庵琴譜	陈心园	279
62. 泣顏回	今虞琴刊	徐元白	280

幽 蘭

古逸 譜
管平 湖定
王 迪 記
王 譜

(1) ♩ = 48 →



♩ = 50 →



♩ = 52 →



♩ = 56 →



* 原譜十上半寸，改用上十徽。

** [] 号中的指法是管平湖先生所加的，以后凡见記有 [] 的指法，均不另注。

呀 达 樊 上九 柒 象 楚 色 卷 五 午 上三 芍

♩ = 60 →

 芍 庚 芍 呀 芭 豳 芭 葛 庚 尼 豳

♩ = 56 →

 榭 上七 芍 芭 芍 芭 芭 芭 榭 上七 芍 巳 豳

榭 芭 榭 勺 抽 榭 豳 豳 午 上十 榭 榭 芍 芭 大息

[2] ♩ = 63 →

 芍 芭 芭 芍 芭 榭 上七 榭 榭 午 上七 巳 豳

榭 榭 榭 芭 榭 榭 榭 上七 榭 上六 去 榭

♩ = 69 →

 榭 佳六 榭 榭 上五 色 榭 比 笛 芭 芍 芍 芍 芍

♩ = 76 →

 榭 芍 榭 榭 芍 芍 榭 豳 榭 榭 榭 榭 榭

♩ = 80 →

 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭 榭

* 原为十二徽，改用十徽八分。