

常熟市文化廣電新聞出版局 中國民族器樂學會古琴學術委員會 編

松絃館琴譜 鉤沉

朱 晞 主編

常熟市文化廣電新聞出版局 中國民族器樂學會古琴學術委員會 編

松絃館琴譜 鈞沉

上海音樂出版社 © 朱 晞 主編

图书在版编目 (CIP) 数据

《松弦馆琴谱》钩沉 / 常熟市文化广电新闻出版局、中国民族器乐学会古琴学术委员会编, 朱晞主编. — 上海: 上海音乐出版社, 2011.5
ISBN 978-7-80751-811-2

I. ①松… II. ①常… ②中… ③朱… III. ①古琴—器乐曲—中国—明代 IV. ①J648.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 064018 号

《松弦馆琴谱》钩沉

常熟市文化广电新闻出版局

中国民族器乐学会古琴学术委员会 编

朱 晞 主编

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 刘诗瑶 陈涵卿

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 890×1240 1/16 印张: 13.5 插页: 2 谱、文: 216 面

2011 年 5 月第 1 版 2011 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—2,000 册

ISBN 978-7-80751-811-2/J·746

定价: 128.00 元

读者服务热线: (021)64315066 印装质量热线: (021)64310542

反盗版热线: (021)64734302 (021)64375066-241

《松弦館琴譜·琴川彙譜序》

自古樂湮而琴不傳，所傳者，聲而已。今之聲，五音固自諧，而求之於文，無當也。自三百篇而下，凡可歌咏者，孰非文而求之於今之聲，無當也。故曰不傳。然琴之妙，發于性靈，通于政術，感人動物，分剛柔而辨興替，又不盡在文而在聲。何者？試使人誦詩，雄者未必指髮，而肅者未必斂容。惟鼓琴，則宮商分而清濁別，鬱勃宣而德意通，欲爲之平，躁爲之釋。蓋聲音之道，微妙圓通，本于文而不盡于文，聲固精于文也。然則謂琴之道，未嘗不傳亦可。吾獨怪近世一、二俗工，取古文辭用一字當一聲，而謂能聲；又取古曲隨一聲當一字，屬成里語，而謂能文。噫！古樂然乎哉？蓋一字也，曼聲而歌之，則五音殆幾乎徧，故古樂，聲一字而鼓不知其凡几。而欲聲字相當，有是理乎？適爲知音者捧腹耳！余邑名琴川，能琴者不少，胥刻意于聲而不敢牽合附會于文，故其聲多博大和平，具輕重疾徐之節，即工拙不齊要與俗工之卑瑣靡靡者懸殊。余遊京師，遇太韶沈君，稱一時琴師之冠，氣調與琴川諸士合，而博雅過之。余因以沈之長輔琴川之遺，亦以琴川之長輔沈之遺。而琴川諸社友遂與沈爲神交。一時琴道大振。盡奧妙，抒鬱滯。上下纍應，低昂相錯，更唱迭和，隨興致妍。奏洞天而儼霓旌絳節之觀；調溪山而生寂歷幽人之想；撫長清而發風疎木勁之思；鼓塗山而覲玉帛冠裳之會；弄瀟湘則天光雲影，容與徘徊；遊夢蝶則神化希微，出無人有；至若高山意到鬱律岡崇，流水情深彌漫波逝。以斯言樂奚讓古人，又奚必強合，以不經之文浪誚爲無本之聲哉！余每靜而聽之，輒怡然忘倦，自以爲遊世義皇。甲辰歲，余祇役邵武，更三年歸，而社友之譜成矣。余謂諸社友曰：是足嘉會將來，若夫循聲合文，以進于古之樂，則俟有道者。

荣 誉 主 编：王 翔

总 顾 问：惠建林

编委会主任：秦卫星

编委会副主任：王建国 钱向宏 毕可炜

编委会成员：（按姓氏笔画排列）

王建国 毕可炜 时映光 庞 欢 秦卫星

钱向宏 蒋伟国 舒 云

主 编：朱 晞

执 行 主 编：张子盛

古琴打谱与琴曲同宗变异

为《松弦馆琴谱》钩沉序

冯光钰

〔内容摘要〕：中国古琴艺术源远流长，在三千多年的历史中积累了数以千计的琴曲遗产。琴曲所采用的减字谱，是一种以汉字四角定位的指法谱，并非精密的曲调和节奏的记谱法，还需经过琴家打谱的第二度创作，方能转化成演奏谱供人们演奏。为了推动打谱的进程，中国民族器乐学会古琴学术委员会（以下简称中国古琴学会）组织力量将虞山琴派代表作《松弦馆琴谱》进行打谱出版。本文是为此打谱曲集作的序言。笔者认为，在我国尚有四分之三的传统琴谱未打谱的情况下，《松弦馆琴谱》有计划地进行打谱，开创了优良的先例，值得赞扬。本文从三个方面论及打谱的学术价值：一是“打谱”具有“第二作曲”的意义，认为将减字谱的符号创造性地演绎成带有琴曲的曲调和节奏的乐谱，比一般所谓“表演”的二度创作更富于独特的功力；二是“打谱”琴曲的特点是琴派的重要标志，同一首琴曲的减字谱，常常有着不同流派的打谱版本，充分地呈现出各琴派的特征，本文以虞山派的《松弦馆琴谱》为例说明；三是“打谱”是促使琴曲同宗变异的成因，由于减字谱历来是共享的音乐资源，任何人都可以撷取来进行“第二作曲”的再创作，因此“打谱”中的同异现象，充分体现了文人音乐的创作思维。

〔关键词〕：古琴；打谱；《松弦馆琴谱》。

《松弦馆琴谱》钩沉的出版，是古琴艺术于2003年被联合国教科文组织授予“人类口头和非物质文化遗产代表作”以来的一项重大收获。将这部刊刻于明代万历四十二年（1614年）由虞山派创始人严天池编纂的正宗琴谱全面进行打谱，有着示范的作用。从中可以看出，打谱不仅具有再现传统琴谱音乐风采的意义，亦可通过打谱的特点寻觅到琴派产生和发展的踪迹，探索琴曲同宗变异的成因，进而起到推动我国传统琴曲打谱进程的作用。

古琴打谱历来都受到琴家们的重视。因为，记写琴曲的文字谱及减字谱均是文字式的符号谱（亦称指法谱），属于古琴作曲家的第一度创作。这种符号谱是指法的提示，不能直接显示节奏及音高，因而无法直接演奏，还需经过琴家进行“打谱”的第二度创作（或称第二作曲），将指法式的符号谱演绎成演奏谱后，方能变为时间艺术的琴曲供人听赏。

长期以来，琴曲都是通过将文字谱和减字谱进行“打谱”的过程流传开来的。不过，虽然“打谱”的行为（过去称“鼓琴”）古来有之，但以往很少在打谱的琴家名字后面标示“打谱”；而多是标明“演奏者”或“定谱”、“传谱”、“弹”、“整理”。改革开放以来，在一些出版物上才普遍采用将“打谱”者署名在琴曲之后，如“《欸乃》，管平湖打谱”、“《墨子悲丝》，吴景略打谱”等。明确标示打谱者的姓名，不仅表明尊重打谱者的劳动，而且也表明“打谱”是一种艰辛的再创作过程。过去标署“定谱”、“传谱”、“弹”、“整理”的办法，可能是由前人“打谱”而不详姓名者，仅起到一种传承或传授者标示的作用。

应该说，“打谱”对传统琴曲的流传起到了十分重要的作用。但也应看到，历代的“打谱”活动都是琴家自发的行为，因此，数以千计的传统琴曲仅有少数被“打谱”流传下来，绝大多数的减字谱仍被束之高阁。新中国成立后，党和政府十分重视古琴音乐遗产的收集整理工作，由中国音乐家协会牵头，在上世纪五十年代即着手由查阜西（时任中国音协副主席兼北京古琴研究会会长）主编《琴曲集成》，将在全国征集的从六朝到清末民初千余年间的近150种琴谱，编纂成30卷本，由中华书局历时五十年，于2010年8月全部出齐。这是一笔宝贵的传统音乐遗产。中国音协主席吕骥为《琴曲集成》的编纂出版撰写了题为《略论七弦琴音乐遗产》的长篇序言，提出：“七弦琴音乐，作为我国音乐遗产的一个重要组成部分，是极为丰富的，我们必须组织大家来整理、研究。”^①为此，他特别关注把编纂入《琴曲集成》的传统琴曲减字谱，分期分批地进行打谱。在他的主持下，中国音乐家协会于1963年在北京举行了“全国第一次古琴打谱经验交

流座谈会”，之后又于1983年、1985年和2001年分别在北京、扬州、常熟相继召开了第二次、第三次和第四次“全国古琴打谱经验交流会”，通过经验交流，大大地推动了古琴打谱的进程。吕骥还一直提倡要把古琴“打谱”作为一项重要工作来抓，他于1990年以81岁高龄赴成都出席“1990年中国古琴艺术国际交流会”，作为此次活动的组委会主任在开幕词中他对大家“近几年来在打谱上所取得的成就”^②表示祝贺，希望琴家们再接再厉，在打谱上做出新的成绩。

古琴打谱，在历代漫长的社会里一直处于琴家个人爱好的艺术实践，新中国成立后才进入了有序的阶段，不断有打谱新曲问世。但仍存在不足之处，打谱多是各自为政的状态，像《松弦馆琴谱》这样由中国古琴学会牵头组织琴家有计划地集中力量进行打谱尚不多见。为了顺利开展这一传统琴谱的打谱工作，中国古琴学会曾于2008年和2009年先后两次在常熟及南京举行打谱预案研讨会。由此看来，《松弦馆琴谱》打谱的成果，必能为今后的打谱工作提供有益的经验。

“打谱”具有“第二作曲”的意义

音乐是声音的时间艺术，也是表演的形象艺术，无论是器乐还是声乐，在表演时都会融入演奏者或演唱者个性化的再创造发挥，这便是“二度创作”。这种“二度创作”是在作曲者原创的“一度创作”基础上进行的。以声乐演唱来说，同一首歌（或唱腔），不同演员的演唱效果有时会有很大的差异。这诚如明代戏曲家兼音乐家王骥德在他撰著的《曲律》中所指出的：“乐之筐格在曲，而色泽在唱。”^③他认为乐曲是一个基本调，通过演“唱”的润色，音乐才能生动感人。他所说的“唱”所产生的“色泽”风格，就是演唱者在作曲者原创“筐格”基础上的“二度创作”。器乐演奏亦然，既要再现原创的面貌，又要体现演奏者主观的二度创造性。特别是古琴的减字符号谱，在不能直接显示音高，没有节奏标识的情况下，演奏者的“打谱”更是一种琴曲的再创作活动，与其他器乐和声乐作品有一定“筐格”的基本调“二度创作”比起来，更富于特殊性。如果说，琴曲的减字谱是“第一作曲”的话，那么，“打谱”者的再创造过程则具有“第二作曲”的意义。换言之，仅有减字谱的“第一作曲”记录的指法、弦位，从谱式中是不能看出音高、旋律、节奏等音乐要素的，还需经过“打谱”者的“第二次作曲”过程，方能由可视的减字谱转换成可听的琴曲。

谈到古琴减字谱的形态，与我国文字谱的思维方式及传统音乐特有的创作手法是息息相关的。中唐时期由古琴艺术家曹柔创立的减字谱，直接承袭了南朝梁（502年—557年）时期的古琴家丘明记录琴曲《碣石调幽兰》时所用的文字描述性的记谱方式，但减字谱明显比文字谱叙述性记写更为简便一些。曹柔减字谱的特点是用汉字的四角定位，由汉字偏旁和数字组合成上下左右四部分的文字块，每个方位均有特定的含意，其左上方指左手所用的指名，右上方指徽位，下方数字代表弦位，而外围的偏旁代表右手指法。因而，这种汉字偏旁符号式的减字谱，又称为“指法谱”或“手法谱”。

由于古琴减字谱是指法谱性质，并非精密的曲调和节奏的记谱法，有着音高不直观和表面上不记节奏的特点，这在客观上给古琴艺术带来两个方面的独特之处：一是给打谱者“第二作曲”时留下了更大的再创造空间，可以发挥个人艺术风格的独创性，这不论是古人有意为之，或是由于记谱法的不精确的局限性形成的客观所使然，确实为打谱者的自由驰骋创造了条件；二是如何把握好减字谱的曲调和节奏，是打谱成败的关键，需要打谱者具备高深的音乐修养方能驾驭自如，这就涉及到古琴的曲调和节奏运用问题，可以说，两者犹如车之两轮、舟之双桨一样，既具有同等重要的地位，又各有其特长之处。

曲调，是古琴打谱中十分重要的因素。我国传统音乐的曲调一词与外来的旋律之称是异名同义语。我国曲调的概念，最早出现在魏末古琴家兼文学家嵇康（223年—263年）的《琴赋》中，他在这篇名赋中写道：“于是曲引向阕，众音将歇，改韵易调，奇弄乃发。”^④此句说的是琴曲中的“引”（序曲之意）即将结束，一曲便停歇终止，再易调换曲，使奇妙的琴曲更加动人。嵇康在这里将“曲”与“调”分离表述，其实已有“曲调”的含义了，他无疑是从琴曲音乐上阐释的。在各个历史时期的琴论著作中，对曲调均多有提及，如宋代琴家赵希旷在《弹琴》中说：“宣和间所传曲调，唯僧则全为之胜，是以湘中尚谱为可行远、简约……”。^⑤元代琴家陈敏子在《琴律发微·制曲凡例》中认为：“曲首尾皆用徵，其曲中却须有黄钟宫声隐然为曲调之主，不然何以为黄钟宫之徵调曲也。”^⑥清代琴家祝凤喈在《与古斋琴谱·制琴曲要略》中写道：“是以听风听水，可作霓裳；鸡唱莺啼，都成曲调。”^⑦从这些琴论的论述中可以看出，曲调是古琴曲的命脉所在。吕骥在《略论七弦琴音乐遗产》一文中强调曲调是琴曲的主体，他指出：“音乐的主体，首先应该是曲调。在我国的各种音乐中，曲调尤其具有特殊重要的地位……从今天仍在演奏的和近十年来发掘出来的七弦琴

音乐来看，无论是《梅花三弄》还是《阳关三叠》，无论是《广陵散》还是《欸乃》，无论是《潇湘水云》还是《长清》，它们的音乐语言和民间音乐语言几乎具有完全相同的秉性。”^⑧吕老这里所说的“民间音乐语言”亦是曲调的同义语，他指的是文人音乐的古琴曲调与民间音乐的曲调完全是一脉相通的，彼此是共享的资源。

古琴打谱时如何按减字谱所示指法取音组织成曲调，是一项检验打谱者功力的试金石。前辈琴家顾梅羹先生在谈及将减字谱“打谱”成曲调时说：“这种减字谱和其他中外乐谱不同，他不是记音，而是在谱上教你用左手的某一手指在某一条弦的某个部位，用怎样的姿势，用某种择定方法控制着所要发出的某一音高、音程和音色，同时用右手的某一手指向内或向外，用多大的力气去弹弦出音。”^⑨如何在七弦琴上弹出既有音高、音程，又富于音色的曲调来，都离不开打谱者反复弹奏揣摩再现减字谱的曲情。这是古琴打谱作为琴曲“第二作曲”必备的一项基本功。

古琴曲的定拍和安排好节奏，也是打谱至关重要的一环。我国的传统音乐自古以来就重视节奏的作用，早在《礼记·乐记》的“乐化篇”中就提出：“故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文……行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。”明、清琴论对节奏也有颇多论述，如明代琴家王廷相在《慎言·文王篇》中说：“乐也者，存乎道者也。抑扬节奏之妙，存乎聪明而为之也。”^⑩清代琴家祝凤喈在《与古斋琴谱补义·琴曲音调节奏考》中写道：“琴曲谱，不定板拍者。恐因定固执而失入神化，非为初学者之但得其节奏而已也。然至入神化，亦莫不由于节奏而致矣。夫琴曲之音，因分长短缓急之度而成奏，拍即节其度之所以分也……其紧慢之板，均必得匀拍，总谓之节奏。”^⑪可见琴曲的“长短缓急”节奏具有“神化”的魅力，需要打谱者掌握好曲谱“板拍”，方能获得“抑扬节奏之妙”的效果。

前文曾提及任何器乐或声乐的表演，演唱者或演奏者均会在原创作曲基础上进行二度创作，但古琴打谱的二度创作却有其独特之处，并非是一般意义上演唱的色泽润腔或器乐的装饰加花，而是通过将减字谱的手法符号创造性地演绎成琴曲的曲调和节奏。曲调是其中最具表现力的因素，节奏则是其最基本的表现手段。如果说，古琴减字谱是古琴作曲者原创性的“第一作曲”，那么，打谱者便是“第二作曲”。这是与其他音乐作品二度创作的明显不同之处。诚如琴学家兼历史学家谢孝苹先生所说：“打谱实际上是第二次创作和对前著作的诠释。有人

讲‘西洋乐谱主要表现作曲家；中国乐谱既表现作曲家，又表现演奏家’。此话不无道理。”^⑫谢先生系资深历史学家，又擅弹古琴，亦能打谱，他认为一个古琴家，不仅是“演奏家”，还应是“作曲家”。他所说的“作曲家”，便是指“打谱”者“第二作曲”的再创作。

“打谱” 琴曲的特点是琴派的重要标志

我国古琴艺术的丰富多彩，不仅表现在三千多年来积累了数以千计的琴曲作品上，同时也体现在众多古琴流派各具独特的音韵风采上。而历来虞山派、松江派、绍兴派、金陵派、吴派、中州派、闽派、岭南派、川派、九嶷派、诸城派等琴派的产生，均与各琴派传人的“打谱”风格有密切关系。同一首琴曲的减字谱，常常出现多种不同流派的“打谱”版本是屡见不鲜的现象。许多琴派之所以长期传承不衰，琴曲“打谱”技艺的传承，便是各个流派风格延续的重要保证。由明代琴家严天池（1547—1625）创立的虞山派能传承至今便是一例。

虞山派之由来因常熟有一座虞山而得名，而虞山之下有一条河谓之琴川，当年严天池组建的琴社名叫“琴川社”，故而又名“琴川派”。虞山派四百多年已经历了二十余代传人仍富于朝气，与由严天池主持编订的《松弦馆琴谱》是密不可分的。据说，《松弦馆琴谱》所编入的22首琴曲都是严天池自己弹过的曲目，也就是说，这些琴曲均是由他“打谱”演奏过的。可惜的是，由严天池“打谱”的这些曲目，历经四百多年而今人很难详其当年演奏的曲调了，留下的是刊刻在《松弦馆琴谱》上的减字谱。必须提及的是，《松弦馆琴谱》由1614年初版到1656年的四十多年间曾多次再版，曲目增至28首，有：《洞天春晓》、《阳春》、《修禊吟》、《古交行》、《风雷引》、《桃源吟》、《清夜吟》、《中秋月》、《秋江夜泊》、《胶漆吟》、《静观吟》、《溪山秋月》、《苍梧怨》、《列子御风》、《良宵引》、《涂山》、《樵歌》、《渔歌》、《关雎》、《山居吟》、《渭滨吟》、《洞庭秋思》、《会同引》、《佩兰》、《汉宫秋》、《春晓吟》、《庄周梦蝶》、《神化引》。^⑬值得注意的是，这些琴曲并非《松弦馆琴谱》所独有，在历代的其他琴谱中亦多有收入，有的是同名同曲者，有的则是异名同曲者。如与《神奇秘谱》中同名者有《阳春》、《列子御风》、《樵歌》、《庄周梦蝶》、《山居吟》等5首。还有一些曲目在若干琴谱

中均有收入，如收入《渔歌》者，有《浙音释字琴谱》、《风宣玄品》、《西麓堂琴统》、《步虚仙琴谱》、《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》等共四十种琴谱；收入《佩兰》者，有《风宣玄品》、《文会堂琴谱》、《大还阁琴谱》、《德音堂琴谱》、《天闻阁琴谱》等共三十八种琴谱，如此等等，不一而足。这说明，各种琴谱在收入同一琴曲时，从曲调到节奏，从记谱方法到内容注释，均有同有异。而其中的差异之处，乃不同琴派的音乐风格所致也。

从《松弦馆琴谱》所收入的均是经严天池弹过的琴曲来看，也可以说是他的“打谱”记录稿。由于严天池“打谱”的演奏谱未能通过二十几代传人口传心授流传下来，因此，今天的琴家据《松弦馆琴谱》进行的“打谱”，正是对虞山派琴风的再现。严天池在为《松弦馆琴谱》写的“琴川汇谱序”中说：“惟鼓琴，则宫商分而清浊别，郁勃宣而德意通，欲为之平，躁为之释。”古人将打谱活动称为“依谱鼓曲”，“鼓”为“弹”之意，即通过反复弹奏将减字谱转换成有“宫商”曲调和节奏的音响。这里顺便说说将“鼓琴”叫做“打谱”，则是近几十年来才有的称谓。据谢孝莘先生考证，“打谱”一词起始于上世纪三十年代，他说：“张子谦遗著《操缦琐记》1939年5月2日记事云：‘景略勉于打新谱’。五十年代查阜西在《幽兰研究实录》的前言中有‘按打新谱’的说法。从‘打新谱’、‘按打新谱’逐渐简化为‘打谱’，其脉络就历历可循了。”^④其实，“鼓琴”的“鼓”与“打谱”的“打”在古琴中都是作为动词使用的，“鼓”即“弹奏”，“打”和“打猎”、“打渔”一样，均是一种动态的呈示。严天池先生是一位家学渊源甚深的琴家领军人物，其父严讷曾为明代宰相，他本人也做过邵武知府，古琴虽是他的一门业余爱好，然而他极力宣扬“清、微、澹、远”的鼓琴主张，这也正是虞山派的一大特点。我想，这正是今天将《松弦馆琴谱》重新进行打谱的意义所在，通过对这一虞山派代表性琴谱的打谱，可以深度地探究其四百多年来之所以流传不衰的缘由。可以说，《松弦馆琴谱》钩沉的编辑出版走出了可喜的第一步，更深入地研究这一琴派的音乐特色以及如何将虞山派的优良传统发扬光大，还有待我们的共同努力。

“打谱”是促使琴曲同宗变异的成因

《松弦馆琴谱》钩沉的出版，为汇集琴界力量集思广益将一部琴谱打成演奏

谱，开创了优良的先例，对推动传统琴曲的“打谱”进程带了一个好头。

我国传统古琴谱集及传曲十分丰富多彩，据查阜西先生截止于1956年6月的调查统计：“在谱集方面，包括印本、稿本和转抄本已达144种之多。在已经掌握的材料中略去重复，共得3365个不同的传谱；658个不同的传曲；1771条琴曲解题和后记（说明琴曲的历史、表现内容、表演效果等的总称）、336篇琴曲歌词。”^⑮查先生所说的“658个不同的传曲”，是指各种古琴谱集中完全“不同”的减字谱“传曲”。而今究竟将这些“不同”的“传曲”“打谱”了多少首，尚无一个准确的数字。据笔者从人民音乐出版社出版的《古琴曲集》一、二集（五线谱）共79首及各种古琴选集所选曲目的粗略统计，估计大约为150首左右，也就是说，约有500首还是减字谱而未“打谱”成演奏谱，已经“打谱”的琴曲仅占查先生统计数字的四分之一，而大部分依然沉睡在减字谱的谱面上，需要加快“打谱”的进程，使之早日谋面为听众所欣赏。

如此多的减字谱长期以来未能“打”成演奏谱，这与“打谱”的“第二作曲”有很大难度不无关系。前辈琴家张子谦先生是位打谱名家，他常说打谱“小曲三月，大曲三年”方能完成，可见打谱之艰辛。而且，“打谱”必须是学识高深、演奏经验丰富的琴家才能胜任。颇具打谱才华的琴家成功亮先生深有体会地说：“一首精彩的打谱成果，一定是出自一个弹琴高手……从来没有一个琴弹得很差而他的打谱很精彩且广为流传的例子。”^⑯确乎如此也。《流水》（管平湖打谱）、《酒狂》（姚丙炎打谱）、《墨子悲丝》（吴景略打谱）、《精忠词》（张子谦、樊伯炎打谱）等的打谱者，哪一个不是琴学深厚、技艺高超的琴家？成功亮的《打谱是什么》、《琴曲〈文王操〉打谱后记》、《〈桃源春晓〉打谱随记》^⑰等文章，都广泛地论及“打谱”中的定弦、调、音阶以及节拍的划分，速度标记、力度标记等技法。

历代琴家的打谱经验，特别是同一首减字谱的多种打谱版本，实际上体现了我国传统音乐特有的创作思维，尤其是琴曲打谱的“第二作曲”与琴曲同宗变异，乃古琴曲作的文人音乐创作的一大特点。

在我国传统音乐创作中，无论是民间音乐、宫廷音乐、宗教音乐，还是文人音乐，都普遍存在音乐资源共享的传统。所谓音乐资源共享，是指长期积累形成的口头集体创作或书面曲谱创作，历来多不署作者的姓名，可供众人共同享用，任何人都可以撷取来作为再创作或演唱、演奏的资源加以运用。传统音乐的诸多变体作品，正是音乐资源共享结出的累累硕果和常开不败的音乐之花。

这里需要说明的是，笔者自上世纪八十年代以来采用音乐传播学与民族音乐学等学科交叉研究的方式，提出我国民歌、民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐以及与民间音乐关系密切的宫廷音乐和宗教音乐，都广泛存在着随处可见的“同宗”音乐现象。拙文《中国民族音乐的传播变迁与‘同宗’现象》中提出：“音乐的‘同宗’状态主要表现在某一基本调（或称‘母曲’、‘母体’）从此地流传到别地乃至全国各地，与异地音乐融合而派生出若干子体（或称‘子曲’、‘变体’、‘又一体’）音乐群落中。这些有着亲缘关系的‘同宗音乐’网络系统的成员，犹如同一宗族大家庭的同胞一样，既有一定的血缘传承关系，彼此存在相像之处；又在代代繁衍过程中，产生一定变异，各有其特点。”^⑩限于视野的狭窄，此时我还将“同宗”的创作思维局限在民间音乐方面。后来当我认真分析同一琴曲的不同打谱版本的异同之后，始感悟到古琴等文人音乐也存在一曲多变的“同宗”现象，民间音乐与文人音乐的“同宗”创作思维及音乐资源共享完全是一致的。所不同者，民间音乐是通过传播与异地音乐文化土壤（包括方言）相结合产生的“同宗”变异，而古琴音乐则是由于不同打谱者的审美观和艺术情趣所引起的变异，同时，也是不同琴派版本的音乐风格的差异所使然。

古琴曲的同宗变异，自来有之，在现今记录出版的琴曲中，一曲多版本者甚为多见，仅以《古琴曲集》一、二集而言，就有《幽兰》、《高山》、《流水》、《梅花三弄》、《风雷引》、《醉渔唱晚》、《渔歌》、《水仙操》、《秋江夜泊》、《良宵引》、《平沙落雁》、《鸥鹭忘机》、《长门怨》、《阳春》等多种不同的打谱版本。这次《松弦馆琴谱》的打谱，也有同一琴曲由不同琴家打谱的事例。古琴打谱的这种同宗变异现象，是文人音乐创作思维的体现，既反映了在传统琴曲减字谱基础上的创作方式，又各有灵活性、即兴性的特点。这种同宗变异现象很值得进行微观的异同比较分析，其目的就是追求琴曲分析的深度，进而去发现琴曲的同宗变体中最精密、最微妙、最动人的差异。还像一棵大树上的叶子，每一片既相似又不同（大同小异），琴曲同宗变体个体生命的存在，也同样有着不同的艺术特色。

对《松弦馆琴谱》钩沉及其他琴曲同宗变异的探讨，不仅有着总结打谱技法经验的意义，对进一步促进打谱的步伐也起着推动的作用。

古琴音乐是一条永不枯竭的长河，《松弦馆琴谱》钩沉的出版便是古琴艺术生命力延续的展现。本来，虞山是一座海拔不高的小山丘，远不如峨眉山、泰山、华山、衡山巍峨挺拔的名山那么驰名，但由于虞山琴派的传扬，虞山之名却

得以享誉乐坛，蜚声海内外；《松弦馆琴谱》尽管在众多的琴谱中不显山露水，而今却因其打谱钩沉的出版问世，使虞山派经典琴曲流传四方，受到乐界的广泛重视。

作者简介：冯光钰（1935—2011），中国民族器乐学会会长、国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员、中国音乐家协会原书记处常务书记，中国古琴学会荣誉会长。

附注：

- ① 《吕骥文选》第390页，人民音乐出版社，1988年8月北京第1版。
- ② 《琴韵》第4页，成都出版社，1993年3月第1版。
- ③ 《中国古典戏曲论著集成》第四辑第114页，中国戏剧出版社，1959年7月第1版。
- ④ 《中国古代乐论选辑》第156页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑤ 《中国古代乐论选辑》第286页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑥ 《中国古代乐论选辑》第288页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑦ 《中国古代乐论选辑》第463页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑧ 《吕骥文选》第372页，人民音乐出版社，1988年8月北京第1版。
- ⑨ 《琴学备要》第162页，上海音乐出版社，2003年3月第1版。
- ⑩ 《中国古代乐论选辑》第308页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑪ 《中国古代乐论选辑》第470—471页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年12月第1版。
- ⑫ 《鸟瞰20世纪中国古琴音乐》（下），《雷巢文存》（谢孝苹著）第1102页，中国文联出版社，1999年4月第1版。
- ⑬ 《存见古琴曲谱辑览》（查阜西编纂）第70—71页，文化艺术出版社，1958年9月北京第1版。
- ⑭ 《鸟瞰20世纪中国古琴音乐》（下），《雷巢文存》（谢孝苹著）第1103页，中国文联出版社，1999年4月第1版。
- ⑮ 《存见古琴曲谱辑览》（查阜西编纂）第5页，文化艺术出版社，1958年9月北京第1版。
- ⑯ 《秋籁居琴论》（成功亮著）第83页，生活·读书·新知三联书店，2009年11月北京第1版。
- ⑰ 《秋籁居琴论》（成功亮著）第71—110页，生活·读书·新知三联书店，2009年11月北京第1版。
- ⑱ 《中国音乐》2003年第2期第24页。

目 录

I 古琴打谱与琴曲同宗变异 / 冯光钰

- 1 洞天春晓 / 朱 晞打谱
- 13 阳 春 / 魏胜宝打谱
- 21 修禊吟 / 李禹贤打谱
- 23 修禊吟 / 王永昌打谱
- 25 修禊吟 / 李天桓打谱
- 27 古交行 / 高培芬打谱
- 33 古交行 / 安东尼打谱
- 40 风雷引 / 朱默涵打谱
- 45 桃源吟 / 朱子易打谱
- 47 桃源吟 / 刘志刚打谱
- 49 桃源吟 / 魏玉萍打谱
- 51 清夜吟 / 朱子易打谱
- 53 清夜吟 / 刘志刚打谱
- 55 清夜吟 / 赵 虹打谱
- 57 中秋月 / 孙 瀛打谱
- 59 中秋月 / 薄克礼打谱
- 61 秋江夜泊 / 宋大年打谱
- 64 胶漆吟 / 王 震打谱
- 66 胶漆吟 / 马维衡打谱
- 68 静观吟 / 朱 晞打谱
- 70 溪山秋月 / 郑云飞打谱

83	溪山秋月 / 谢东笑打谱
95	苍梧怨 / 徐君跃打谱
101	列子御风 / 葛 勇打谱
107	良宵引 / 石 玉打谱
109	涂 山 / 戴 茹打谱
117	樵 歌 / 马 杰打谱
124	渔 歌 / 刘志刚打谱
133	关 雎 / 汪 铎打谱
139	山居吟 / 洪 晨打谱
142	渭滨吟 / 丁纪园打谱
145	渭滨吟 / 林蔚丽打谱
147	渭滨吟 / 田 泉打谱
149	洞庭秋思 / 马 杰打谱
151	会同引 / 吴 炯打谱
153	佩 兰 / 姚锡安打谱
160	汉宫秋 / 谢俊仁打谱
165	汉宫秋 / 田 泉打谱
170	春晓吟 / 丁纪园打谱
173	庄周梦蝶 / 戴 茹打谱
178	神化引 / 宋大年打谱
182	神化引 / 王 烈打谱
186	普安咒 / 石 玉打谱
191	普安咒 / 韩 杰打谱
196	流 水 / 张子盛打谱
202	后 记