

『中央音乐学院科研资助计划』出版项目

陈泽民琵琶文论集

CHENZEMIN Pipa Wenlunji



中央音乐学院出版社

『中央音乐学院科研资助计划』出版项目

陈泽民琵琶文论集

CHENZEMIN Pipa Wenlunji

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈泽民琵琶文论集 / 陈泽民著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2013.6

ISBN 978-7-81096-514-9

I. ①陈… II. ①陈… III. ①琵琶—文集 IV. ①J632.33-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 023474 号

陈泽民琵琶文论集

陈泽民著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 12

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,000 册

书 号: ISBN 978-7-81096-514-9

定 价: 39.00 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)

为《陈泽民琵琶文论集》作序

王次炤

陈泽民先生是中央音乐学院著名琵琶演奏家、教育家和理论家。多年来，他为中央音乐学院乃至全国培养了许多优秀琵琶演奏人才。同时，作为琵琶艺术的研究者，陈先生撰写并发表了许多有学术高度的琵琶论文。为了系统介绍陈泽民先生关于琵琶艺术的研究成果，并希望有更多的年轻学生能够从陈先生的研究成果中获益，中央音乐学院出版社将编撰和出版《陈泽民琵琶文论集》。

这本文集是陈泽民先生三十余年来所撰写文章的总集。其中有 14 篇已在《中央音乐学院学报》、《中国音乐学》、《音乐学习与研究》、《北市国乐》（台湾）等刊物上发表。另 15 篇是作者尚未发表的存稿。正如陈先生所说，这本文集的框架是建立在黄翔鹏先生提出的关于琵琶研究“需要从律、调、谱、器四方面来进行”的理论体系基础上。从文章成文的时间来看，虽然横跨三十余年，但每篇文章都围绕着这个基本框架。虽然作者自认为没有很深的理论功底，但从所收集的 29 篇论文来看，陈先生的琵琶艺术研究不仅学术功底深厚，而且还以丰富的实践经验为他的理论观点提供了生动活泼的例证。因此可以说，这本文集表面上看起来是由一些各自独立的论文组成，但实际上从文章的内容来看，它已在无形之中建立起理论与实践相结合的关于琵琶艺术研

究的理论体系。

我收到这本文集的稿本已有数月，初读了一遍觉得它很有价值，再读一遍深有感触。首先，这本文集包罗了关于琵琶艺术的方方面面，其中有关于琵琶的律制、宫调、乐谱、技巧、风格、流派、创作等，也有关于琵琶艺术的文献研究和音乐家研究等，内容十分丰富。同时这些文章又都围绕“律、调、谱、器”四个方面。因而，它是一本难得的关于琵琶艺术研究的系统性的文集。其次，从文集中所收集的研究成果来看，陈泽民先生不愧为是一位治学严谨的学者。文章的观点极为鲜明，文献的来源极为清晰。其中不少问题都是作者在经过反复论证和深入考据的基础上提出来的，同时又站在实践者的立场上去审视它的合理性。再次，从文集中许多文章的观点来看，陈泽民先生是一位实事求是、敢于挑战的学者。在学术上，他不畏权威、不计得失、敢于探索、以理服人。有些观点虽然不一定绝对正确，但是，他的思索和钻研，以及敢于提出问题和认真求证的精神值得我们每个人学习。最后，陈先生在这本文集中提出了一个非常重要的问题，也就是如何把握好琵琶表演艺术中的“传统演奏韵味”。这里包括两个问题：第一是“传统演奏韵味”体现在何处，第二是如何掌握这种韵味。关于第一个问题，陈先生认为琵琶的音律是体现“传统演奏韵味”的重要因素。他指出：“中国民族民间音乐的传统审美情趣，在律制的选择方面，绝大多数是倾向于纯律。演奏者由于内心听觉的要求，会下意识地对某些音柱调整其音高，使旋律的音程关系由平均律转向纯律。”关于第二个问题，陈先生认为，长期以来琵琶教学乃至整个民族器乐的教学，忽略了“口传心授”的教学环节。他认为琵琶演奏中的音律调整不能依靠乐谱来完成，只能在“口传心授中得到牢固的时代传承”。由此，他提出了另一个问题，即关于视唱练耳的音高标准问题。假如学习民乐的学生在他的内心听觉中已经建立起很强的十二平均律的

音高概念时，在演奏中就很难把握传统琵琶曲应有的传统韵味。因此，陈先生认为：“我们必须应用律学理论来阐明律制与演奏韵味之间的相互关系，只有在分辨不同律制的情况后，才能纠正目前琵琶教学中产生的偏颇，使学生自觉地回归到传统演奏韵味的轨道上来。”陈先生的这个观点，应该是为当前民族器乐的教学敲响了警钟，也是对音乐学院民族器乐演奏人才的培养方式提出了深刻的质疑。

总之，陈泽民先生的这本《琵琶文论集》是一部难得的、有关琵琶艺术研究的系统文集。它不仅有严密的思考和深刻的阐述，而且也有自成体系的理论框架和独到的学术见解。我衷心希望从事琵琶演奏和教学的教师和学生能够认真阅读这本文集，并从中获得收益。也衷心祝愿这本文集能够成为后人研究琵琶艺术和学习琵琶演奏的经典文献，为推动我国琵琶艺术的发展起到积极的作用。

2013年7月22日

前 言

这本册子是笔者多年来习作的积累，但本人只是一个从事琵琶演奏、教学的教师，并没有很深厚的理论功底。由演奏专业转向琵琶教学之后，深感在琵琶这件乐器上，须进行疏理来建立一个理论体系。但这是一个庞大复杂的工程，并非由少数人能将它完成的，需要有大量从事琵琶专业的同志，通过勤劳的耕耘，长期的积累，才能共同建立这个理论框架。这本《琵琶文论集》的出版，若能起到“抛砖引玉”的作用，则是笔者所期待的事。

根据音乐学家黄翔鹏先生研究传统音乐的指导思想，需要从律、调、谱、器四个方面来进行。确实，把琵琶在这四个方面的问题弄清楚，琵琶的理论体系就构筑起来了。

琵琶乐器的音律问题，杨荫浏先生在《谈琵琶音律》^①、《三律考》^②两篇论文中已经阐述清楚了，琵琶音柱（相、品）的排列，属十二平均律制。但在琵琶演奏时，左手指按弦所取得的音高，往往不是音柱上的“正音”（指琵琶十二平均律所设定音位的音高），在音柱上按弦所得的音高，往往会略高于平均律。由于中国民族民间音乐的传统审美情趣，在律制的选择方面，绝大多数是倾向于纯律。演奏者由于内心听觉的要求，会下意识地

① 《谈琵琶音律》杨荫浏撰文，发表在《民族音乐研究论文集》第3集，1957年由音乐出版社出版。

② 《三律考》杨荫浏撰文，发表在《音乐研究》1982年第1期。

某些音柱调整其音高，使旋律的音程关系由平均律转向纯律。过去由“师傅带徒弟”来传承琵琶演奏的技艺，调整音律（音高）是在“口传心授”中得到牢固的世代传承。但现今音乐院校在教学中，基本是依靠乐谱，而口传心授的教学方式被降低到次要的地位，视唱练耳课对学生的内心听觉培养，是以钢琴十二平均律为标准的。因此，当前音乐院校中的年轻一代，在演奏传统琵琶曲时，已脱离了原有传统琵琶曲应有的演奏韵味，用民间艺人的话说“走味了”。为此，我们必须应用律学理论来阐明律制与演奏韵味之间的相互关系，只有在分辨不同律制的情况后，才能纠正目前琵琶教学中产生的偏颇，使学生自觉地回归到传统演奏韵味的轨道上来。本文集中的《传统琵琶乐器的音律与琵琶曲演奏音律问题的探讨》就是针对这个问题来阐述的。

“调”有两种含意，即宫与调。1.“宫”即宫音所在的律位（固定音高），即现在所说的调高。传统琵琶谱都用工尺谱记写，工尺七调的调名，由上、尺、工、凡、六、五、乙七个字来命名的，但在旧琵琶谱中存在着多种命调体系，因此，在不同流派的乐谱中使用同样工尺七调的调名称谓，其调名与调高之间的对应关系是不同的，这样容易产生调高使用的错误。本文集中的《近代工尺谱中“正宫调”、“小工调”的调名来由，及旧琵琶谱中的多种命调体系研究》，所写的就是不同流派的乐谱在调名与调高中的对应关系的基础知识；2.“调”即调式。同一个律位，在不同调高、调式音阶中的哪个音级，它们在十二平均律转向纯律时，所需调整的音分值是不同的，本文集中《续谈演奏传统琵琶曲在不同调式中，各级音位须调整音分值的比较》一文中的列表，清楚的排列了它们之间的关系。此外，琵琶谱中还存在移调记谱的问题，常有将不是琵琶正调（小工调宫 = D）的乐曲（尺字调宫 = C、五字调宫 = G、乙字调宫 = A）记写在正调上，因此，我们对移调记写的乐谱，必须先要分析它原属的宫调，因为

演奏时，在不同的调高、调式中，它们各自需调整的音分值是不同的。

传世的旧琵琶谱，刊印的乐谱为数不多，早期刊印的乐谱（下界划定在 20 世纪 30 年代；）只有四种：1.《琵琶谱》俗称《华氏谱》；2.《南北大曲琵琶新谱》俗称《李氏谱》；3.《瀛洲古调》；4.《养正轩琵琶谱》。此外，1936 年出版的《梅龢琵琶谱》实际是《瀛洲古调》的扩编版。在民间还有大量的传抄本存世，但其中夹杂着鱼目混珠的伪谱，亦有很有价值的手抄本，如《唐乐吾藏旧抄本》（此谱由音乐研究所转抄后存档，此谱是从浦东地区搜集到的资料，故在音乐研究所的书库目录上，取名《浦东琵琶谱》），林石城先生将《唐乐吾藏旧抄本》译成简谱后出版，取名《鞠士林琵琶谱》，并将它说成早于《华氏谱》年代的抄本，把两本琵琶谱产生的历史年代搞颠倒了。笔者曾对两本乐谱进行分析研究，并阐明了自己的观点（参阅本书《〈浦东琵琶谱〉年代考》一文）。另一个抄本是《一素子琵琶谱》，笔者对它剖析后，认为是一本伪谱。我们在使用旧抄谱时，首先要对它进行分析研究，切勿盲目使用，若是使用了错误的资料，就会降低所写论文的学术水平，还可能将已写成的论文全部报废。

根据文献记载，琵琶已有二千多年的历史，魏晋时代傅玄所作的《琵琶赋》^①中写有：“汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁截琴、箏、筑、箜篌之属，作马上之乐，观其器，中虚外实，天地象也。盘圆柄直，阴阳叙也，柱有十二，配律吕也，四弦，法四时也，以方语目之，故云琵琶”。这段记载告诉我们，琵琶在汉代已经诞生，但这件乐器的形制不是今天琵琶的造型，而是“阮”的形制，但它在诞生时人们称它为琵琶。北魏时期由西北少数民族传入的曲项琵琶，其造型为曲

① 《宋书·乐志一》。

项、梨形音箱、四弦四柱，这种琵琶的原产地可能是古代中亚的波斯（今伊朗），后经印度传到新疆，再由新疆传入中原，曲项琵琶传入中原后，与汉民族音乐相互融合，渐渐被汉化了，曲项琵琶原为四个音柱，后来移用了唐代阮咸的音柱排列，成为四相九品或四相十品的音柱排列，在演奏技法上也借鉴了阮咸用手指来弹奏，放弃了曲项琵琶原用拨子演奏的方法，从此，曲项琵琶脱胎换骨成为中国汉民族的一件重要乐器了。

本书分为两部分：一是笔者已经发表过的论文，按文章发表的年代顺序排列；二是笔者未发表过的文章。

面对悠久历史的琵琶乐器与琵琶器乐，须做的课题实在太多，广如海洋，本书所涉及的课题只是沧海一粟。笔者只是一个琵琶演奏专业的教师，没有深厚的音乐学基础，所以在写作中，难免会有错误和不当之处，恳请读者批评指正。

作者 2012 年 2 月 28 日写于北京

目 录

前 言	(1)
-----------	-------

近代工尺谱中“正宫调”、“小工调”的调名来由,

及旧琵琶工尺谱中多种命调体系研究	(1)
琵琶左手若干演奏技法之我见	(8)
琵琶右手若干演奏技法之我见	(21)
《浦东琵琶谱》年代考	(40)
关于传统音乐演奏的风格问题杂谈	(54)
对林石城先生《三点说明》的意见	(66)
从《十面埋伏》乐谱版本看流派的衍变	(77)
释刘天华琵琶谱指法“勺”	(104)
传统琵琶的四宫调与“八音之乐”的关系	(108)
汪派对现代琵琶的影响及其历史地位	(112)
学习卫仲乐教授琵琶演奏风格的点滴体会	(121)
读《关于〈月儿高〉》及《谈谈〈月儿高〉》后 联想到的一些问题	(125)
写在出版之前	(134)
曹安和先生的琵琶教学及对我的师生情谊	(139)
浅说三大律制的音律比较	(148)
对旧制琵琶七品特殊音高的探讨	(156)

传统琵琶乐器的音律与琵琶曲演奏音律问题的探讨	(167)
续谈演奏传统琵琶曲在不同调式中, 各级音位须	
调整音分值的比较	(181)
大处着眼 小处入手	
——谈阿炳演奏《大浪淘沙》的演奏风格	(184)
关于《歌舞引》的读谱与演奏技术的若干问题的探讨	(201)
有关琵琶谱《檀槽集》资料信息的研究	(217)
对《一素子琵琶谱》的质疑	(252)
对汪昱庭先生师承的探讨	(260)
有关近现代琵琶资料中的正误辨	
——还资料的历史原貌	(269)
探讨琵琶曲《海青拿鹤》标题误写的缘由	(303)
介绍琵琶曲《剑阁闻铃》	(306)
话说琵琶	(323)
1953 年阿炳录音记实	
——谈《江南民间艺人——瞎子阿炳》中的误记	(368)

近代工尺谱中“正宫调”、“小工调” 的调名来由，及旧琵琶工尺谱中多种 命调体系研究

近代工尺谱用“合、四、一（乙）、上、尺、工、凡、六、五”九个字，它们的来由可能起源于某种管乐器上的指法谱，后来才逐渐演变成音阶谱。这九个字中“合、四”是“六、五”的低八度；实际是七声音阶。曲笛与箫在近代管乐器中占重要地位，这类管乐器都是六个孔组成，加上闭管的筒音总共是七个音，因此在作转调吹奏时通过气口与岔口的控制最多只能奏出七调，近代工尺调的调名也只有七个，这些调名的产生与这类管乐器是直接关联在一起的。工尺谱七调的名称：上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调（正宫调）、乙字调，这些调名相互间的关系，以小工调为中心，也就是说小工调处于调的首席地位，当转调后新调的“工”音相当于小工调的哪一个音位，那么，那个音就作为新调的调名。如小工调的“上”字作为转调后的“工”音即为“上字调”，又如小工调的“尺”字作为转调后的“工”音即为“尺字调”，余者类推。现在要提出研究的课题是：1. 五字调又称正宫调，这个正宫调的含意是什么？2. 为什么要以小工调作为调的首席，以及它的名称来由？这两个问题在现有的工尺谱书籍中没有涉及过，我曾请教过专家但没有得到圆满解答，后来读各家琵琶工尺谱时，发现它们间存在着多种命调体系，通过研究对“正宫调”、“小工调”的名称来由得到了了解

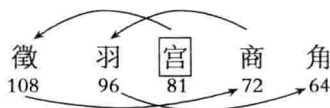
答，现将它们的涵意和来由试论于下。

首先讨论“正宫调”的涵意，因为“小工调”的调名出自“正宫调”。我国古代有宫、商、角、徵、羽以及变宫、变徵的音阶名称，近代工尺谱中出现“正宫调”，这说明由于两种音阶名称同时使用的缘故。宫商谱与近代工尺谱的音高关系：

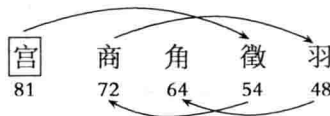
宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫
上、尺、工、凡、六、五、乙

工尺谱中出现“正宫调”的调名，必然是“上”与“宫”两个音名所相通称谓的结果，在旧音乐理论书籍中有“宫声居中、宫声最低”之说，实际上是三分损益律的两种不同计算程序：

《管子·地员篇》记载的音律计算



《吕氏春秋》记载的音律计算



由于计算程序不同，前者是“宫声居中”（徵调式），后者为“宫声最低”（宫调式），“宫声居中”即宫音位于五音（七音亦然）之正中，故“正宫调”的调名出自“宫声居中”说。工尺谱起源于管色应指谱，近代昆曲、器乐合奏等均以曲笛或箫为定调标准，“宫声居中”在箫孔的音位上正好是一般工尺谱的“正宫调”（ $G=1$ ）。

《养正轩琵琶谱》（以下简称《养正轩》）的“正工调”（即

正宫调，“工”、“宫”谐音，在工尺谱调名中“宫”“工”两字经常有相互转换的情况）音位表附注说：“燕乐起调先正工音，正工调者，正乎工位也”。就是说定调时首先确定工（宫）音，正工（宫）调的工（宫）音的音位处于正中，“正乎工位”即箫的本调音位“上”字（即宫音）在音阶的正中位置。故《养正轩》“正工调”的音位表其散音为尺、合、四、尺（ $\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2}$ ）即为现今 G=1。

“小工调”的调名由正宫调的“变宫为角”的转调关系而来（即正宫调向属方向转调），如下：

徵、羽、变宫、宫、商、角

正宫调：合、四、上、尺、工、（宫声居中）

小工调：上、尺、工、六、五、（宫声最低）

在“正宫调”中将变宫取代宫音造成属方向转调，如上工尺谱与宫商谱对照，两调音阶在宫商谱中仅“宫”与“变宫”的差别，变宫音低于宫音，或者说是小于宫音，可以将这个音称作“小宫”（工）是合乎情理的，两调间唯一的差异仅在此，故转调后以“小宫”（小工）命名是最为明确了，故“小工调”的名称即由此而来。

《养正轩》中“小工调”音位表附注：“小工调以正工乙字起工，适当正工半调，其音阶之高下与正工迥然相反，故曰小工，明寓敌体之意也”。就是说“小工调”是将“正工（宫）调”的乙音转化为它的工音（ $7=3$ ），“适当正工（宫）半调”即转到“小工调”后，原来的“正工（宫）调”的“上”字正好是“小工调”音列一半处的“凡”字位置，两个调的音阶排列如下：

合 四 乙上 尺 工凡 （正工〔宫〕调）

上 尺 工凡 六 五 乙（小工调）

转调后音阶起了变化,与原来“正工(宫)调”相反了,“相反”的涵意是指“正工(宫)调”的“宫”音即“上”字移到合(六)字上去了,也就是转为“宫声最低”说的音阶排列,所以称它为“小工(宫)调”,即原附注中“明寓敌体之意也”。《养正轩》对小工调的来由作了解释,但尚少阐明工尺谱中借用宫商谱命名的关系,小工(宫)即变宫的含意,所以这段注文是比较难以理解的。《养正轩》中的“正工调”、“小工调”两段注文对我研究这两个调名的来由受到很大启发,但《养正轩》中对工尺谱其它诸调名的命名以“正工(宫)调”作为中心(首席调),则造成了一些异名同调的混乱现象,这个问题在下文中论述。

调的产生顺序,都是用“变宫为角”向属方向发展,在工尺谱命调名理论上有“乙逐工音,以工为主”的说法。“乙逐工音”就是“变宫为角”,“以工为主”即以转调后的工音为命调依据,它相当于首席调中的那个音位,就以它来作新调的调名。

现在余下来要讨论的问题是由哪个调来担任首席调。一般通用的工尺谱以“小工调”为首席调,《养正轩》以“正工(宫)调”为首席调,现将两种命调体系列表于下:

表1.

调产生顺序		“变宫为角”的转调关系 (乙逐工音、以工为主)	以正宫调为 首席调命名 (养正轩琵琶谱)	以小工调为 首席调命名 (一般工尺谱)	相当于现 代调的音 高	华氏谱以小 工调为首席 调的调音高
1		合/六 四/五 乙 上 尺 工 凡	正工调	正宫调 (五字调)	G=1	D=1
2	1	上 尺 工 凡 六 五 乙	小工调 (乙字调)	小工调	D=1	A=1
3	2	凡 六 五 乙 上 尺 工	凡字调	乙字调	A=1	$\flat E=1$
4	3	乙 上 尺 工 凡 六 五	上字调	凡字调	$\flat E=1$	$\flat B=1$
5	4	工 凡 六 五 乙 上 尺	六字调	上字调	$\flat B=1$	F=1
6	5	四/五 乙 上 尺 工 凡 六	尺字调	六字调	F=1	C=1
7	6	尺 工 凡 六 五 乙 上	五/四字调	尺字调	C=1	G=1
↓ 7		合/六 四/五 乙 上 尺 工 凡	工字调	五字调 (正宫调)	G=1	D=1

《养正轩》“四字调”音位旁附注：“凡转调必将前调之乙字作工而定名，宜以正工为主，此乃第七调即以第六调之乙字作工，其音适当正工四字部位，故名四字调，或以在小工尺字部位，故又名尺字调者；未免有误”。它明确提出以正工（宫）调为首席调，同时批评了用小工调作为首席调的命调体系。《养正轩》中的“小工调”按其以“正工（宫）调”为首席调的理论，它应该称作“乙字调”，但在《养正轩》中以“正工（宫）调”，乙逐工音转调后的调名亦称作“小工调”，这样按其体系出现了异名同调的情况，工音和乙音相差五度，用两个音名同时命名同一个调，显然是不妥当的。“以工为主”的含意应该有两层：1. 以新调的工音为主；相当于首席调的某音来命名。2. 以“小工调”（工字调）为首席调（小工调在《瀛洲古调》中称作工字调）。因为“以工为主”命调体系小工调是排列在第一个调的位置，从上表中可以看到以小工调作首席调命调体系中，上、尺、工、凡、六、五、乙各自代表一个调的名称，它不存在像《养正轩》命调体系中出现异名同调的情况，故一般工尺谱的调名以小工调为首席调，其原因就在于此。

上面在论述“正宫调”和“小工调”调名来由时，“正宫调”确实是先于“小工调”，这是因为它的名称概念是从宫商字谱中借用过来的，当以工尺字谱来命调时（小）工调便成为调的首席位置了。按调的产生顺序循环，“五字调”即“正宫调”，这种异名同调是由于两种音阶名称（宫商与工尺）并用所造成的，它不同于《养正轩》命调体系中“小工调”与“乙字调”异名同调的情况，因为工、乙两字代表着工尺谱的两个不同音高。

关于“正宫调”与“小工调”的调名来由及两种不同的命调体系已作如上论述，现在剩下的另一种工尺谱命调问题，就是华秋蘋编著的《琵琶谱》（以下简称华氏谱）的调名，现将《华氏谱》中所列音位表中各调名称与散音抄录如下：