

北京琴讯

2000年11月 第11期总第67期 北京古琴研究会刊行

【本刊讯】 11月琴集如期举行。陈长林先生最近对《东皋琴谱》的“渔樵问答”进行打谱，发现此版本有其特点，很想进行版本比较，于是建议吴钊先生首先演奏吴景略先生传本的“渔樵问答”。已故著名琴家吴景略先生据《琴学入门》打谱的该曲，非常成功，深受人们喜爱，而吴钊先生是得到吴景略先生亲自传授而精于此曲的。吴钊先生演奏之后，刘政宏先生也演奏了此曲，也是吴景略先生的传本，继之陈长林先生则演奏了徐元白先生的传本以及陈先生所打谱的《东皋琴谱》的“渔樵问答”。陈先生认为演奏不同版本、同一曲名的琴曲，也是“交流”的一种方式。

老琴家陈阅聆先生前段时间出国探亲，现已返京，这次又来参加琴集，受到大家热烈欢迎。还有两位中国音乐学院学生来作古琴调研：为什么古琴活动能在小型集会持续开展？对古琴音乐的发展有何建议？……。与会者皆表示支持他们的调研活动，并提供了不少宝贵意见。（泉）

《东皋琴谱》的“渔樵问答”简介 陈长林 2000年11月

当前广泛流传的琴曲“渔樵问答”多为著名琴家吴景略据《琴学入门》打谱的版本。吴先生演绎此曲气韵生动、细致而有层次，深受人们喜爱，早已有唱片问世。《古琴曲集》第一集也有吴先生的这个传谱，流传很广。30年代“百代公司”出版有浙派古琴名家徐元白的“渔樵问答”。徐先生演绎此曲在节奏和风格上都和吴先生的不大一样，但其谱本也是源于《琴学入门》，只在个别地方稍有变化。笔者少年时期学习闽派古琴名家吴墨臣传本的该曲，其节奏风格又和吴景略、徐元白两先生的不同，且有歌词，但也是根据《琴学入门》的版本。总之，就笔者所听到各种“渔樵问答”基本上都是1864年出版的《琴学入门》版本或从其演变而来的。

最近笔者对《东皋琴谱》的“渔樵问答”进行打谱，发现它和《琴学入门》版本有很大差别。东皋禅师于清初康熙年间东渡日本大力弘扬琴学，所传授的琴曲便有“渔樵问答”。笔者查阅了三十五种“渔樵问答”版本，其中属于《琴学入门》一类的有五种，而《东皋琴谱》类的则有十一种。1922年出版的《山西育才馆雅乐讲义》刊印有着名琴家彭祉卿的《理琴轩旧钞本》的“渔樵问答”曲谱就和《东皋琴谱》的相同。

经查证，这个《东皋琴谱》的传本，实际是源于1609年前的明代杨抡《太古遗音》。此谱不但经东皋禅师在日本传授，而在国内也曾长期流传，只是近几十年来少见有人演奏而已。笔者最近在“中日琴学研讨会”上演奏此曲，有人觉得比早期版本简朴，多富民间

音乐成份的感觉。本人也有同感，觉得曲中别有一番“自得其乐”的情趣，值得介绍研究。笔者写有“东皋琴谱初探之一”一文，内有琴曲“渔樵问答”源流一节，可供参考。

俏也不争春 ——介绍古琴曲《梅花三弄》许 健

古琴曲《梅花三弄》不仅在琴界比较流行，而且还引起音乐界的广泛兴趣，曾被改编成多种形式演出。这首作品的确非同一般，值得我们注意。要想进一步了解它，一般应从三个方面入手：一是历史悠久。早在1600年前，它已经是一首著名的笛曲；二是内容深邃。通过耐寒迎春的梅花，借花喻人，歌颂高尚的情操；三是结构严谨，主题突出，重复中有发展变化，变化中又脉络分明。体现出古人高超的作曲技法。分述如下：

一

历代弹琴家提及这首作品的历史，常会忆起《晋书》中刊载的一则故事：名士名子猷知道桓伊的笛子吹得好，早就想亲耳聆听，但一直未能如愿。一次偶然的机念，他俩相逢于路途之中，王子猷顾不得礼节，连忙下车求教。桓伊虽也是有身份的人，却未见怪，愉快地为他吹奏了一首笛曲，这就是琴曲《梅花三弄》的前身。这首笛曲不仅在桓伊的时代非常著名，而且过了三百年之久，仍然十分流行。它的身影经常出现在唐代的诗篇之中，像“白雪梅花处处吹”（白居易）、“塞北梅花羌笛吹”（刘禹锡）、“一夜梅花笛里飞”（张祜）等等。在李白的诗中，甚至记载了它当时的名称，如：“笛奏梅花曲”（《从军行》）、“羌笛梅花引”（《清溪半夜闻笛》），这些名称在现存琴谱中可以得到印证，《梅花曲》见于谢琳《太古遗音》，《梅花引》见于《神奇秘谱》。有些琴谱还明确指出是唐代的颜师古把笛曲改为琴曲的。不仅如此，就是《梅花三弄》这个曲名本身，也保留有笛曲的痕迹。这里的“三弄”人们都知道是重复演奏三遍的意思，而“弄”则为古代笛曲中的专有名称。在桓伊那个时代，笛曲分为：高声弄、游弄和下声弄，即运用三种不同的吹奏法重复同一曲调。种种迹象证明，琴曲《梅花三弄》源自古代笛曲的说法是可以相信的。

现存明清传谱中，刊载这首作品的版本多达四十五种。这种情况说明作为一首琴曲，它也像唐代笛曲那样广泛流传。在流传过程中，免不了被人们进行各种方式的加工改编，有的填上了歌词，有的加多了段落，但居多数仍保持着原有十段的形式，这也是至今流行的一种，本文特以此为据进行分析。

二

探讨《梅花三弄》的音乐表现，仅着眼于音乐作品是很不够的，还应当了解它所特有的文化背景。在我国传统艺术中，有“松、竹、梅，岁寒三友”的说法，意思是说当万木凋零的岁寒之际，还有三位患难之交，它们不畏严寒，傲然挺立在大地上，令人肃然起敬。表现类似题材的作品大都出于这种意图。比如，一首古诗中写道：“迎春故早发，独自不疑寒。畏落众花后，无人别意看。”（谢翱：《早梅诗》）诗人认为梅花之所以在众花之前率先开放，是为了迎接春天的来临，众花之中只有她不畏严寒，她担心的是花期落后将失去自己的特点和价值。这首古诗作于一千五百年前，今天，在毛泽东的《咏梅》中又写道：“俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑”。两首诗的创作时代虽远，

内容却相近，颇有异曲同工之妙。两者都突出了梅花迎春，耐寒的特点。强调她不同于其它花卉。诗人表面上是在写梅花，实质上却是歌颂一种凌霜傲寒，不畏风寒的品格。她那玉洁冰清的身姿，被看成是不迎合时俗，不趋炎附势的代表。诗人们从这种思路出发来歌咏它，艺术家也是基于这种认识来描绘它，音乐家也不会脱离这个传统。所以琴家们在此曲的题解、后记中写道：“其音清爽，有凌霜之趣”（《重修真传》）。“以最清之声；写最清之物，宜其有凌霜音韵也”（《伯牙心法》）。弹琴家所赞美的“凌霜”，正是他们所向往并尊重的品格。从上面的分析中，我们得出一个结论：在传统文艺作品中，在琴曲中，“梅花”并不是一般意义的植物，它是凌霜傲雪的代表。据此来理解琴曲《梅花三弄》，才能抓住它的实质。

三

《梅花三弄》在艺术构思上亦颇具匠心，很有特色，值得学习与总结。标题中所谓“三弄”，指的是乐曲中有一个泛音段分别出现于第二、第四和第六段，共重复了三次。这个乐段应是全曲的核心，应着重分析。其中多次出现一个短小的音调，使人联想到朵朵梅花欣欣向荣的景象。这个音调由主属音的正规节拍奏出，尾音特意予以延长，从而具有稳定、端庄、安详的气氛。它所用的泛音音色，又增加了轻盈、明快的特点。这个音调重复叠出达四次之多：先是严格重复，继而变化重复，经过对比过渡再度变形出现，最后以尾句结束。其例如下：



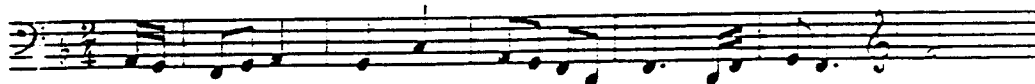
这个乐段在全曲中出现了三次，突出了它的地位，加深了人们对它的印象，在重复中除了弦位变动，和高低八度的变动之外，曲调本身不存在任何有意识的变化和发展。像这样整段严格地重复再现，在宋代以后的琴曲中是很少见的。它保持着早期琴曲的结构特征，在这类古代作品中经常使用重复的省写符号，如：“从头再作”，“从0至0”等，标志着它的时代早于一般琴曲，属于祖父母一辈的作品。

这种简单地重复过分频繁的出现，容易使人感到絮叨、厌烦。为弥补这方面的缺陷，在这三段泛音之外，充分运用了对比、发展的手法，可以说，其它七个乐段没一个是雷同的。第一段为全曲的序引部分，节奏从容，音域低沉、曲调围绕于低八度的宫音；第三段并过渡性联结乐段，曲调稍稍昂起，围绕于低八度的角音；第五段开始利用快速的连续音与变节奏，掀起动荡不安的声势，与静态的泛音段形成鲜明对比；第七段又在此基础上提高了八度，加强了音区的对比和音色的浓度，推向全曲的高潮。此后，再也不见泛音乐段的踪影，而是逐段将高涨舒缓下来。第七段中的部分曲调如下：



这几段的音乐意图是将梅花置于凛烈的寒风中，迎风摇曳，从而突现它在动态中顽强不屈的性格。琴谱中在这些段落分别加用了“凌风戛玉”、“风荡梅花”之类的分段小标题。第十段为全曲结束前的“入慢”部分，最后以泛音尾声结束全曲。

纵观全曲，泛音乐段的静态以不变的短句重复为手段，着重刻画梅花端庄安详的风度，其它乐段的动态则以多变的连绵不绝的长句为手段，着重表现她在恶劣环境中的不屈精神。动态与静态的对比如此鲜明，如何将两者统一在一首乐曲中呢？原来作者非常巧妙地使用了相同的段落尾句，除了首、尾两段和第三段连接的乐段之外，其它七段都在结尾使用同样的曲调，只不过在泛音乐段使用泛音，其它乐段使用散音而已，其曲调如下：



这种共同的尾句像是一个标点符号，标志着一个乐段的结束，给人以暂时休息的机会。它又像是链条中的一环，联接于各个段落之间，使之不致松散零乱，将全曲组成严密的整体。这种用法在我国民间音乐中也不乏见，民间艺人称之为“合尾”。意思是在尾部应合起来。在琴界也有专用的名称，称之为“果声”。至于为什么如此称呼，还有待研究。这是很富于民族特色的作曲手法，值得学习。



——蒞会者——

吴 判	陈长林
陈调聪	杨景涵
田双琨	刘政宏
索丰起	李 卓
房 丹	沈 立
于 昕	吴 非
桂昭宇	刘玲珊
王芷湘	

——琴艺交流——

• 曲目 •	• 演奏者 •	
《渔樵问答》	吴 判	(吴景略传谱)
《渔樵问答》	陈长林	(徐元白传谱)
《渔樵问答》	陈长林	(《东夏琴谱》传谱)
《良宵引》	陈圆聪	
《关山月》	杨景涵	
《平沙落雁》	杨景涵	
《渔樵问答》	刘政宏	(吴景略传谱)
《湘江怨》	房 丹	