中国音乐学(季刊)2007年第3期
MUSICOLOGY IN CHINA

□章华英
ZHANG Hua-ying

管平湖古琴打谱艺术探窥

Explore of Guan Pinghu's Dapu in Qin Zither

摘　要:本文从个性、流派、演奏三方面着手,以探寻管平湖打谱艺术的特征。从管氏琴乐的个性风格而言,本文认为他一生独特的经历和深厚的传统文化修养对其琴乐风格的影响有着密切关系;就流派风格而言,管氏兼具九嶷、川、武夷三家之长,并有所发展,从而形成近现代琴坛有着广泛影响的"管派";管氏打谱的琴曲节奏稳健、指法坚劲、运指灵活,注重吟猱与音韵的表达,以浑厚刚健、意境深邃见长。本文以他打谱的琴曲《广陵散》为例,从谱本比较、古指法解读、谱字勘误及改动、音乐形象的表现、结构布局五个方面进行探讨,以期对他打谱的具体方法作一解析,总结前辈琴家的打谱经验及示范性意义。

关键词:管平湖;古琴;打谱;琴曲;广陵散
中图分类号:J632.31　　**文献标识码**:A　　**文章编号**:1003-0042(2007)03-0090-20

一、管平湖其人

管平湖,1897年3月4日出生于北京,名平,字吉安,号仲康、平湖,自称门外汉,祖籍江苏苏州。父亲管念慈,字劬安,晚清著名的宫廷画家,曾任清代宫廷"如意馆"馆长,其画尤受光绪、慈禧的称赏,被尊之为"横山先生"。管平湖从小随父学琴、学画。1909年,从叶诗梦学琴。1910年,其父管念慈去世,管平湖时年13岁。其后,管平湖师从张相韬继续学琴。1912年,管平湖参加"九嶷琴社",并从北京琴家杨宗稷学《渔歌》《潇湘》《水仙》等曲约两年,其间曾去投拜太老师黄勉之,听黄勉之弹琴。黄勉之对吟猱节奏很严,管平湖也深受其益。1923年,管平湖重访故乡苏州,游天平山,遇武夷山来的琴家释悟澄,经他整理指法,半年后琴艺有明显进步,改正了先前指法失于呆板的缺点,增加了运指中的灵活性。在从苏州返回北京的途中,在山东济南又向道士秦鹤鸣学习了川派张孔山的七十二滚拂《流水》,这首《流水》后来成为管平湖最具代表性的演奏曲目之一。

1938年,管平湖在北京组织加入了"风声琴社",不久即战乱而停止活动。此后,他曾先后在北京汉学专修馆、北平国立艺术专科学校、北京京华美专任教。1947年,与张伯驹、溥雪斋、王世襄、郑珉中、杨葆元等琴家在北京组织"北平琴学社",此即后来"北京古琴研究会"之前身。

收稿日期:2007-03-28

作者简介:章华英(1966—　)女,文学博士,现为中央音乐学院音乐学研究所博士后(北京 100031)。

万方数据

1952年起，管平湖受聘于中央音乐学院民族音乐研究所（现中国艺术研究院音乐研究所前身），任副研究员。在音乐研究所工作期间，管平湖主要从事传统古曲的整理与发掘工作，并由王迪、许健两位琴家担任管平湖的助手。

管平湖的打谱工作很早就开始了，早在解放前，他就曾对《胡笳十八拍》《秋鸿》《欸乃》等琴曲进行了打谱。1952年到音乐研究所工作以后，他对以前所打谱的琴曲又进行了重新校订。1953年3月，管平湖据明代《风宣玄品》谱，开始打谱古曲《广陵散》，同年12月初步完成。1954年，管平湖据明代《神奇秘谱》琴谱，对《广陵散》又进行校订并定稿。1955年，根据《古逸丛书》影印的唐人手抄卷子本，对《碣石调·幽兰》进行打谱。1957年3月，音乐研究所对管平湖演奏的《广陵散》进行了录音，并由王迪将此曲记成五线谱，王世襄进行了文字方面的研究与整理。同年8月，由中国唱片厂灌制成唱片出版发行。1958年6月，管平湖打谱的《广陵散》全曲，以五线谱和减字谱对照的形式，由北京音乐出版社正式出版。期间，管平湖还撰写了打谱心得《从"幽兰""广陵散"的谱式谈到减字谱的时代问题》（《人民音乐》1957年10月）、《欸乃》（《音乐论丛》第5辑）。

自1961年开始，管平湖与王迪一起开始编纂《古指法考》，此书是管平湖几十年打谱的经验所得，对古谱中的古指法和疑难指法，逐一细加考订，为后人打谱、研究古琴音乐，提供了很重要的经验和依据。

1967年3月28日，管平湖病逝于北京。

作为20世纪最为重要的一位古琴家，管平湖以其精湛绝妙的技术，使古琴音乐演奏达到出神入化的程度。他几十年间不倦不怠，持之以恒，所打谱发掘的《广陵散》《碣石调·幽兰》《离骚》《秋鸿》《欸乃》《大胡笳》等久已失响的著名古琴大曲，为古琴音乐有"起潜振绝的雄伟功绩"（王迪 1995：2）！他博取九嶷派杨时百、武夷派释悟澄及川派秦鹤鸣道士三家之长，形成在近代中国琴坛具有重要地位的"管派"。他所弹奏的《广陵散》《流水》等曲恢宏大气，以指法坚劲，浑厚刚健，意境深邃见长，其风格"朴素豪放而又雄健潇洒，含蓄蕴藉而又情趣深远，正如唐代大诗人李白所说'为我一挥手，如听万壑松'那样的气势磅礴，独具阳刚之特色"（王迪 1995：2），在国内外享有很高的声誉！

二、师承及打谱琴曲据本分析

1. 管平湖弹奏及打谱的琴曲

据相关史料，管平湖存世的录音有：

（1）公开出版的录音：《碣石调·幽兰》《流水》《长清》《乌夜啼》《风雷引》（《梅庵琴谱》）《春晓吟》《良宵引》《平沙落雁》《鸥鹭忘机》《广陵散》《获麟操》《欸乃》《大胡笳》《胡笳十八拍》《离骚》《白雪》《龙翔操》《潇湘水云》《长门怨》。

（2）中国艺术研究院资料馆保存的录音（未公开出版）有：《渔歌》《天风环珮》《风雷引》（《自远堂琴谱》）《水仙操》《岳阳三醉》《高山》《蔡氏五弄》（琴歌）。

（3）其它本人收集到的尚未公开出版的录音有：《阳关三叠》《阳春》《四大景》《秋鸿》《关山月》《五瓣梅》（琴歌）。

以上总计32曲，其余还有一部分没有录音的乐曲。据管平湖弟子郑珉中介绍，管平湖在解放前最爱弹《五知斋琴谱》中的"五大曲"，即《洞天春晓》《溪山秋月》《羽化登仙》《胡笳十八拍》《秋鸿》，此五曲中，有录音的仅《胡笳十八拍》《秋鸿》两曲。另外，郑珉中曾从管平湖学过的琴曲《静观吟》《墨子悲丝》也未见录音。此外，郑珉中还介绍管平湖在解放前爱弹奏《长清》《短清》《长侧》《短侧》这些琴曲，均为《五知斋琴谱》版本。另据史料记载，解放后管平湖在参加北京古琴研究会合奏时弹的琴曲有《普庵咒》，也没有录音。这样，管平湖没有录音的琴曲还有10首。到音乐研究所工作以后，管平湖根据《神奇秘谱》打谱的琴曲有《广陵散》《离骚》《获麟操》《阳春》《白雪》《大胡笳》《天风环珮》《长清》《短清》《高山》《流水》《八极游》《遁世操》《猗兰》《列子御风》《泽畔吟》《禹会涂山》[①]，共17首，以上前面7曲有录音，后面10曲没有录音。如此，加上前10曲，管平湖生平所弹可考的曲目为52首。

另外，在管平湖所著《古指法考》一书中，另有7首琴曲，在指法讲解时用过其简谱和指法谱的释例，无录音存世，亦未见其它资料记载。据许健所述，可

① 据《琴坛零讯》，见《琴论缀新》第20页。其中《禹会涂山》一曲《古指法考》记为《风宣玄品》，此处为《神奇秘谱》。

万方数据

能是管平湖曾经对谱弹过，但未形成完整的打谱版本的琴曲。这7首琴曲为：

《神奇秘谱》：《龙朔操》《山中思友人》《小胡笳》《庄周梦蝶》《樵歌》。

《西麓堂琴统》：《鸡鸣度关》《仙珮迎风》。

综上所述，管平湖弹过的琴曲总计约59首。实际弹奏曲目，应当更多。

2. 管平湖师承分析

以上管氏弹奏的琴曲，又可分为传谱和打谱两大部分：

(1)属师承传谱的琴曲有：《阳关三叠》(《琴学人门》)、《流水》(《天闻阁琴谱》)、《平沙落雁》(《琴学丛书》)、《水仙操》(《自远堂琴谱》)、《岳阳三醉》(《天闻阁琴谱》)、《渔歌》(《琴学丛书》)、《潇湘水云》(《自远堂琴谱》)。

分析管平湖之师承传谱，当来自于四个方面：

其一为管平湖早期从其父亲管念慈及张相韬、叶诗梦所习之琴曲。这些琴曲多为一些入门琴曲，至于所习何曲，则不得而知。

其二为从杨宗稷所习琴曲，多为杨宗稷《琴学丛书》中的琴曲。初步考证当为《渔歌》《潇湘水云》《水仙操》《平沙落雁》《岳阳三醉》等。

其三为释悟澄。有关释悟澄，未见史料记载，只知其为武夷派。据管平湖嫡传弟子王迪所述：有关悟澄的具体情况不详，武夷派的说法乃据管平湖生前自述，管平湖曾经由其整理指法，所习何曲也不知。另采访管氏嫡传弟子郑珉中、许健等琴家，也不得而知。

其四为道士秦鹤鸣，为川派。主要是张孔山的《流水》。

(2)管平湖打谱的琴曲，可考的有：《碣石调·幽兰》《长清》《乌夜啼》《风雷引》(《梅庵琴谱》)《春晓吟》《良宵引》《鸥鹭忘机》《广陵散》《获麟操》《欸乃》《大胡笳》《胡笳十八拍》《离骚》《白雪》《龙翔操》《长门怨》《天风环珮》《风雷引》(《自远堂琴谱》)《阳春》《秋鸿》《关山月》《五瓣梅》(琴歌)《蔡氏五弄》(琴歌)。

3. 打谱据本分析

再对管平湖的打谱据本作一分析：

(1)据《神奇秘谱》打谱的：《白雪》《大胡笳》《离《离骚》《阳春》《白雪》《大胡笳》《短清》《高山》《流水》《八极游》《遁世操》《猗兰》《列子御风》《泽畔吟》。

(2)据《风宣玄品》打谱，《神奇秘谱》参订的琴曲有：《广陵散》《长清》《获麟操》《天风环珮》《禹会涂山》等。

(3)据《五知斋琴谱》打谱：《良宵引》《胡笳十八拍》《秋鸿》。

(4)据《自远堂琴谱》打谱：《鸥鹭忘机》《龙翔操》《乌夜啼》《潇湘水云》《春晓吟》《风雷引》。

(5)据《天闻阁琴谱》打谱：《欸乃》。

(6)据《梅庵琴谱》打谱：《关山月》《风雷引》。

从打谱据本来看，管平湖解放前打谱的琴曲多据《五知斋琴谱》《自远堂琴谱》《天闻阁琴谱》《琴学丛书》，这些谱本当时在琴界颇为通行，一般琴家易得。解放后，管平湖到音乐研究所工作以后，多据音乐研究所藏本《风宣玄品》打谱。1954年，在得到《神奇秘谱》后，原据《风宣玄品》打谱的琴曲又据《神奇秘谱》重新校订。故而在《古琴曲集》中凡是注明谱本为《风宣玄品》的，在管氏所著《古指法考》及王迪所编的《管平湖古琴曲集》里均作《神奇秘谱》。在得到《神奇秘谱》之后的十余年间，管平湖又据《神奇秘谱》重新打谱发掘了一些琴曲。

管平湖弹奏及打谱的琴曲，已记成乐谱并公开出版的共有17首，见于《古琴曲集》(第一集)及单行本的《广陵散》。为：《碣石调·幽兰》《流水》《长清》《乌夜啼》《天风环珮》《阳关三叠》《风雷引》(《自远堂琴谱》本)《风雷引》(《梅庵琴谱》本)《水仙操》《春晓吟》《良宵引》《平沙落雁》《鸥鹭忘机》《四大景》《关山月》《获麟操》《广陵散》。

有录音但没有记谱的琴曲有15曲[②]：《欸乃》《大胡笳》《胡笳十八拍》《离骚》《岳阳三醉》、《白雪》《龙翔操》《长门怨》《阳春》《潇湘水云》《秋鸿》《高山》《渔歌》《蔡氏五弄》(琴歌)《五瓣梅》(琴歌)。

三、古谱及古指法的研究

从管平湖打谱的琴曲来看，50年代以后主要是根据《风宣玄品》和《神奇秘谱》打谱而成。这些谱本中涉及的早期古指法比较多，对此，管平湖在打谱中对存见古指法进行了深入的研究。

---

② 这些琴曲中有部分已由管平湖嫡传弟子王迪记谱整理完成，但尚未公开出版。

万方数据

古琴的记谱法及弹奏技巧，在千余年的历史发展中，有一个不断演变的过程。管平湖在打谱实践中，深深感受到："如果对它的演变经过，能了解一个大概，那么在发掘古谱时就不至于产生太多的错误，一系列的困难也就容易解决了。"(管平湖 1957)根据对《幽兰》和《广陵散》两曲的实际体会，管平湖对减字谱的时代问题进行了研究。他认为，从唐卷子本《幽兰》谱到清代古琴谱，古琴记谱法上大致可分为如下三个阶段:(管平湖 1957)

(1)文字谱阶段。如唐卷子本《幽兰》谱:

大指当八上一寸许案羽。食指打羽。大指却退至八还上蹴取声。大指附弦下当九案羽文。于羽文作两半挟挑声。大指两节抑文上至八至七蹙取余声。

(2) 明代以前早期减字谱。如《神奇秘谱》中的《广陵散》谱③:

[illegible]下卜[illegible]上十[illegible][illegible]两卩上七。(《神奇秘谱·广陵散》第十一《寒风》)

(3)明代以后晚期减字谱:如《自远堂琴谱》中的《潇湘水云》(谱例略)

管平湖认为(管平湖 1957)，在以上三个阶段中，早期减字谱和晚期减字谱是有着明显区别的。由于明代晚期以后的减字谱为大多数琴人所熟悉，可兹置不论。但早期减字谱和文字谱之间却是有着密切的关系。如文字谱《碣石调·幽兰》中的古指法"[illegible]"、"龊"，在《广陵散》中也有"单[illegible]"、"双[illegible]"和"足"。又如《广陵散》中的"[illegible]"，其中的"女"，相当于文字谱中的"案"(按)，与后期减字谱中常见的"[illegible]"(如一)，完全不同。而《琴书大全》中所收的《唐陈拙指法》中的指法解释，也是早期减字谱的形式，与《广陵散》的记谱法相同。管平湖根据自己的打谱实践所作的对古琴指法演变的分析，对于今人打谱，无疑是有启示意义的。

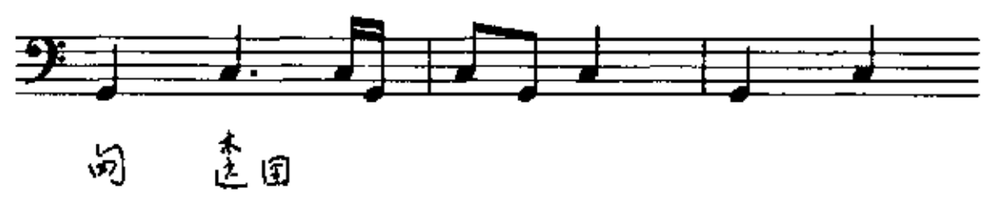
对古琴指法谱字的解读，是古琴打谱中的难点和重点。而迄今为止，有关古琴古指法解释最重要的著作，当属管平湖、王迪编撰的《古指法考》。管平湖对现存最古的从北魏至明代的《琴用指法》《乌丝栏》《太音大全集》《琴书大全》四种琴书，进行了较为系统的研究和探索，对其中所涉及的指法参以个人数十年的弹奏经验和打谱体会，加以考订、解说、举证并译解为简谱。由于《琴用指法》《乌丝栏》《太音大全集》《琴书大全》这四种琴书中所收录的指法材料，对于早期琴曲的研究，是十分有用的。因此，《古指法考》一书对于古琴打谱中的古指法的处理，具有重要的参考作用，为人们整理、发掘古琴音乐遗产提供了方便。

《古指法考》一书对很多古指法作有详细的解说和分类。如右手的"轮"，管平湖分成"逆轮"、"缓逆轮"、"节逆轮"、"背轮"、"倒轮"五种；历有"急历"、"双历"、"缓历"、"节历"、"长历"、"拂历"、"轮历"、"摘历"、"挑历"、"历擗"、"抢"11种，象文字谱中所见之"[illegible]"的弹法，管平湖列举了"长[illegible]"、"双[illegible]"、"疾[illegible]"、"[illegible]挑"4种，十分详尽。

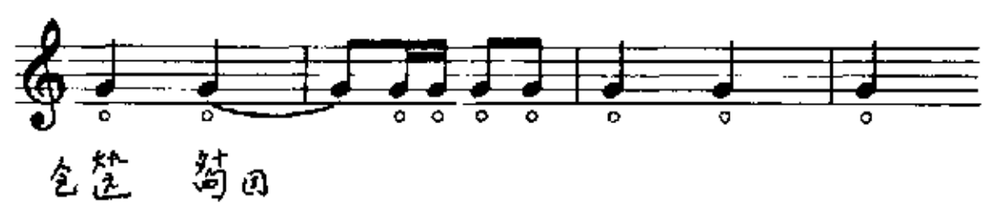
在具体的打谱中，管平湖对古指法的处理能根据最接近此谱所在时代的原释进行弹奏。如在对《碣石调·幽兰》《广陵散》等早期琴曲的打谱，主要依据《乌丝栏》《太音大全集》《琴书大全》所收录的早期指法材料之解释，以便尽可能地接近乐曲之原释。

在指法的节奏音型安排方面，管平湖的处理也是十分独到的。对于右手的多声指法，管平湖强调要有变化，但基本节奏框架还是一致的。如对"打圆"的处理:

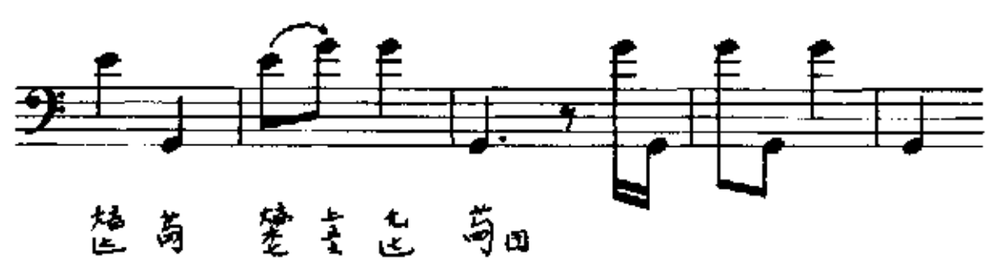
谱例 1: 管平湖打谱《长清》(1982:49):



谱例 2: 管平湖打谱《长清》(1982:45):

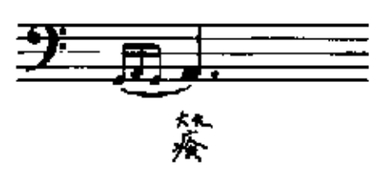


谱例 3: 管平湖打谱《长清》(1982:45):



又如"全扶"的处理:

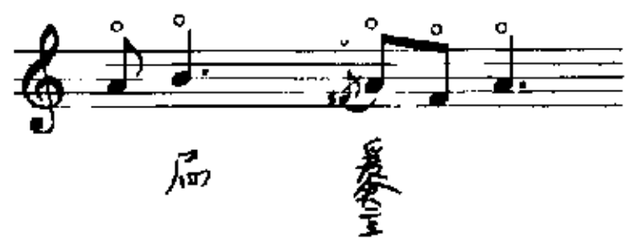
谱例 4: 管平湖打谱《幽兰》(1982:1):



③ 《神奇秘谱·广陵散》第十一《寒风》。

万方数据

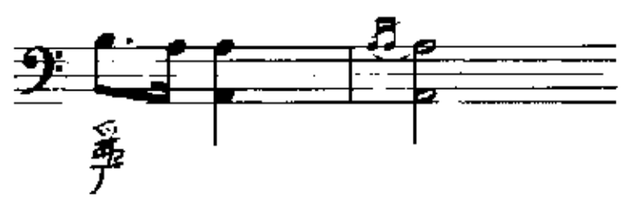
谱例5：管平湖打谱《幽兰》(1982:2)：



管平湖还对不少古指法根据古代指法著作在实际打谱进行了解释。

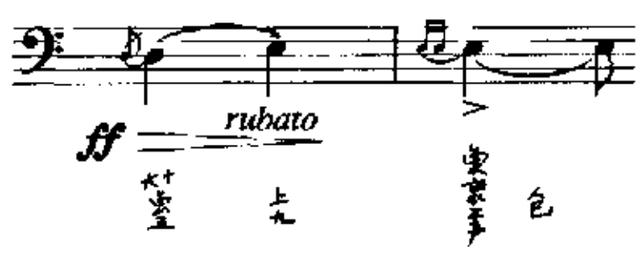
比如："掐拂历"的弹法：

谱例6：管平湖打谱《长清》(1982:45)：



又如："换指琐"的弹法，

谱例7：管平湖打谱《广陵散》(管平湖 1958:19)：



管平湖对古指法的理解和打谱经验，集中于他的《古指法考》一书；相关的实践体现于他打谱的琴曲中。管平湖对古琴指法方面所作的探索，堪称琴乐打谱之典范！

四、风格与人——管氏打谱之风格研究

清雅、淳美的曲调，静远、飘逸的琴声，是中国历代先贤圣哲出尘不染、遗世独立的精神象征，也是古代文人超世脱俗、寄情山水林间的精神寓所。而音乐的感人之处也并非仅在其形式的构成，重要的在于它深深地表现了音乐作品中所蕴含的丰富、深邃的生命精神。故而，一个成功的打谱版本，必然需要打谱者具有深刻的人生体悟、广博的传统文化修养、高超的古琴演奏技术，此三者可谓缺一不可。听管平湖的琴声，真如天籁之音，其雄健苍劲、浑厚古朴之气息，一派天成，无丝毫尘俗之气。与时下喧嚣暴烈、糜俗迅急之琴风，真有天壤之异。

有感于此，本文试图从个性、流派、演奏三方面着手，以探寻管氏打谱艺术之风格特征。从管氏琴乐的个性风格而言，本文认为管平湖一生独特的人生经历和深厚传统文化修养对其琴乐风格的影响有着密切的关系；就流派风格而言，管氏兼具九嶷、川、武夷三家之长，并有新的发展，从而形成在近现代琴坛有着广泛影响的"管派"；就演奏风格而论，管氏打谱的琴曲节奏稳健、指法坚劲、运指灵活，尤其注重吟猱与音韵的表达，以浑厚刚健、意境深邃见长。

1. 个性风格

人生经历、文化修养与琴家的艺术风格往往是紧密相联的。琴乐打谱——作为一项富于创造性的学术活动，并非仅仅是一个将乐谱形式转化为音响形式的客观过程，而是打谱者在参读、尊重原谱曲意之基础上，对古曲精神生命的还原与再创造。其间，必然溶铸了打谱者对生命的理解和感悟。而要真切地把握古曲的内涵以深入作品的意境，领会琴中的山水之情与鸿鹄之心，必然需要打谱者具有丰富的人生阅历和深刻的人生体悟。只有知世间之沧桑，方能洞悉古人在琴的万籁潜声之中，所寄寓的精神与深情！管氏琴音之高古质朴，似能荡涤人们心灵之尘垢。而此大师之象，实乃植根于管氏独特的人生经历和深厚的传统文化修养。

可以说，在中国近现代的琴家中，人生经历像管平湖这样凄厉坎坷的并不多。即便有，也没有能力把它幻化为一幅幅生命本体悲剧的色彩和线条。这不由得使人想起先哲孟子的那一句话，大凡成大事业者，"必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能。"

管平湖一生，可谓跌宕坎坷。管平湖的祖父为苏州商人，生计不甚厚。其父管劬安以画见长于世，曾从袁启潮学画。但年青时期的管劬安好游荡，频年征逐，累耗父赀。其父以其不可教训，逐之。管劬安只身随同乡入都。值清宫"如意馆"招考画工，劬安应试，膺首选，遂入馆供奉。后蒙慈禧召见秘殿，而试之画，大称后意，骤升"如意馆"馆长，时入宫禁，深得西太后宠幸和赏识。光绪尊其为"横山先生"。西太后还赐宫女于劬安为妻(故管平湖母亲为清代宫女)，另赏居庐于东华门外。故童年时代的管平湖可谓生活富足，并得到了琴、棋、书、画等多方面的熏陶。然而，13岁那年，其父管劬安去世，接着朝代更替，中国社会从清代走向了民国。从此家道中落，生活也日趋贫困。

解放前夕，管平湖真可谓家徒四壁，不得不白日教学，深夜作画。据管氏嫡传弟子王迪所述：有时，他为了卖一把扇面，从北城步行到南城荣宝斋。管平湖精于修琴，但为了生存，他也曾做过故宫博物院的油漆工。现在故宫珍藏的唐琴"大圣遗音"、明琴"龙门

万方数据

风雨”和两个明代大柜子，都是管平湖修整的。1949年前夕，他的生活越发窘迫，只好靠画幻灯片来糊口。(王迪 1995:4)冬天，他租住的房子没有取暖的东西，也没有御寒的衣服，但即使如此，他也从来放弃过打谱和弹琴，他常常通宵达旦地弹琴，冬天，有时他越弹越冷，就一个人在屋里跑着跳着。弹琴作画之余，他还要自己生火做饭，故而手指缝里，也总是陷着搓煤球留下的黑色印记。生活的艰辛，使得管平湖对世态炎凉有了很深的体会。

然而，更使管平湖痛心的是，他的三个子女也相继在解放前后依次故去。据传，管平湖共育有一子三女。但其中唯一的一个儿子在解放前夕不知所终，大女儿原是清华大学的学生，也不幸于1949年辞世。余下的二个女儿解放后南下参军，在文工团工作，其中二女在南下期间也不幸病故，最后只余下一个小女儿。

真不知道既耐得住古琴的清冷和寂寞，又受得了生活的艰辛和贫困的管平湖，又是怎样面对这连续遭遇的失子之痛！难以想象管平湖当时的心情，但这一切，对管平湖的精神打击应当是非常大的。据管氏弟子郑珉中所述：“管先生从来不愿意说起他家庭的事情。我们也是从侧面知道一些。但这些对管先生的影响肯定是很大的。”

管平湖就这样在琴、画、酒中度过了其贫困清苦而富有艺术成就的一生！

社会的动荡不安，生活的极度贫困，家庭亲人的接连故去……能慰籍管平湖的，只有弹琴忘忧，借酒消愁。除了琴和画，管氏一生中，最亲密的朋友，就是酒了！或许，对一般人来说，酒可以满足口腹之欲。但对失意的中国文人来说，它更是精神的朋友。文人饮酒不仅是一种寄托，更是他们对人生的一种品味。“放眼读书，开襟饮酒”，酒——不仅可以消愁解忧，而且能够刺激灵性和感悟。在酒意中，他可以放浪形骸，纵情任性，尽享生命的自由。君不见，狂歌尽是酒后语，双泪尽是酒入肠？有了酒，才有了曹孟德“对酒当歌，人生几何？何以解忧，惟有杜康！”才有了陶彭泽“泛此忘忧物，远我遗世情”；才有了王羲之的《兰亭》第一书！

管平湖是懂得饮中真味、知得“浊醪妙理”的人！他以琴作为超越尘世之具，以纵酒欢歌，来抗御世间之风雨，以阅世的眼睛谛视大千世界。或许，直面人生，他有太多的痛苦和无奈。而“饮酒乐甚，扣弦而歌”，“不知东方之既白”之乐以忘忧，则使他能从中获得生命的闲适和愉悦，使他面对人生、社会、家庭的变故之时，依然能保持一种超旷、豁达的心情。这是一种超然物外而又谛视人生的返照功夫：身在现实之中，所以体验方深，心超尘俗之上，所以洞照人生。惟其如此，才使其管氏打谱的琴曲有着更为隽永、深刻、淳厚的意味。而正是这种特殊的人生经历和超旷豁达的情怀，才造就了管平湖大气磅礴、恢宏凝重的琴乐风格。《碣石调·幽兰》中所流露的那种伤不逢时，寄情兰芳的君子操守，那种深藏于内心的感伤、寂寞之情；那种“声微而志远”的音乐品格，以及幽远静谧的音乐意境；《离骚》中深刻沉郁、志不得伸的怨愤和无奈；《广陵散》中那凄婉激越、令人动容的悲壮……之所以能被管平湖演绎得淋漓尽致，这其中，不能不说浸透着管氏内心对人生透骨的感怀！

管氏打谱的琴曲所具有的深厚的人文意蕴，还来自于管平湖广博的传统文化修养。管平湖不仅精于琴，也擅长书画，是为世所公认的画家及琴家。他早年曾随父管劬安学画，其父去世后，又随名画家金北楼[④]继续学画。20年代，参加“中国画学研究会”。后又入民国时期名噪一时的“湖社画会”，成为其中的骨干，故名“平湖”。管平湖擅长研制色料，如石青、石绿，其工笔花卉、人物，尤为精妙。

管平湖的爱好十分广泛，据管平湖少时的朋友王世襄所述，管平湖对于“艺花木、养金鱼、蓄鸣虫等均有独到之处，远非他人所能及。如盘栽花木、香橼、佛手，均枝繁叶茂，果实累累。”(王世襄 2005:151)另外，据王世襄所述，管平湖还爱养金鱼、蝈蝈，连金鱼池专家也自叹弗如。并擅长火绘，即用灸热之针在葫芦上画花卉人物等题材。与当时著名火绘艺人如白二、文三、李润三等相比，高出甚多。(王世襄 2005:152)当然，管平湖一生最重要的成就，还是在古琴方面。由于生活所迫，他不得不把一生中大部分的时间用于作画和教画。但管平湖广泛的爱好与深厚的传统文化修养，对其打谱中对传统琴曲中的人文内涵的解读，却是有着重要意义。这也正是当代琴家所难以望其项背之处。

---

④ 金北楼(1878－1926年)，名绍城，字巩伯，一字拱北，号北楼，又号藕湖。师承管平湖之父劬安先生学画。1920年春，金北楼联合当时画界名流，创办了“中国画学研究会”，并被推为会长。其创办动机乃出于：“中国画学因潮流趋新，转又渐晦，为提倡风雅，保存国粹。”

万方数据

2. 师承及流派风格

对于打谱，管平湖在给他的师弟李浴星的书信中曾提到：

何谓打谱，在一般全认为，按谱求出声来，就叫打谱。但弟少(稍)有体(会)，打谱者，即个人传统对于琴谱内各个指法的发音，不同的动作上来，对喜、怒、悲、哀，同一指法而是有不同的表达。这必须要依靠传统学派的详细弹法，否则，随便发音，即算是打谱，是否为对？⑤

上面这段话，管平湖讲的正是打谱中流派、传统的重要性。按管平湖的意思，所谓打谱——并不是随意地按谱照弹，而是要根据各流派所具有的各自不同的传统来弹。管平湖的打谱风格，正是在学习传统流派风格的基础上，形成了在现代琴坛独具一格的“管派”！

管平湖所据师承，本文在前面已分析主要来自于以下四个方面：

其一为管平湖早期从其父亲管劬安（念慈）、张相韬、叶诗梦。

其二为北京名琴家杨宗稷，属九嶷派。

其三为释悟澄。有关释悟澄，未见史料记载，只知其为武夷派，管平湖曾经由其整理指法。

其四为道士秦鹤鸣，为川派。

以下先依次分析。

管平湖古琴的蒙师为其父管劬安。管劬安以画见长于世，亦善琴，曾师承俞香甫学琴，但具体不详。亦好昆曲，年青时曾在苏州从昆曲班拜师，学唱了两年多的昆曲。管平湖的音乐修养，当来自于其父的熏陶。

13岁那年，管平湖在父亲去世后，曾一度师从叶师梦学琴。叶诗梦，初名佛音尼布，后改名叶潜，字鹤伏，号诗梦居士。为清叶赫那拉氏瑞麟的第三子，其姑即慈禧太后，其父瑞麟曾三任两广总督。叶家世显赫，藏琴达一百二十床之多。其中以“昆山玉”、“九霄环佩”、“风入松”、“鸣玉”、“归凤”、“霹雳”六琴为最，故自号“六琴斋主”。袁世凯窃国后，家道中落，叶仅以医术糊口。叶诗梦于1937年在北平去世。从流派风格来看，叶氏曾从浦城祝桐君之侄祝安伯、蜀人李湘石、北京孙晋斋及晋斋之子孙宇庭、晋斋之徒张瑞山等琴家学琴，“并从金陵黄勉之受《羽化登仙》一曲，人誉为青出于蓝，另成风格”（查阜西1995：144)。管平湖虽从叶诗梦学过琴，但具体情况不详。不过，叶诗梦颇具文人气息的儒雅琴风，以及在鉴琴方面的广博经验，对管氏是有一定的影响的。约1918年前后，管氏又从北京人张相韬学《渔歌》及有词之曲约三五曲，历时约半年左右。

管平湖师承中，最重要的当属京师琴家杨宗稷。管平湖曾从杨宗稷学琴约两年，曲目主要有《渔歌》《潇湘水云》《水仙操》《平沙落雁》《岳阳三醉》等。杨宗稷师事京城著名琴家黄勉之。黄勉之先后就学于广陵、金陵等派的琴家，从文献和前辈琴家的记述来看，他的演奏风格和杨宗稷并不一致。因此，黄勉之虽然是九嶷琴派始祖杨宗稷之师，但他的风格却和杨宗稷并不相同。悟澄和尚曾在“云游至通州时曾识黄勉之，后遇杨时百听其弹《渔歌》，则已非黄勉之原法矣。”(查阜西1995:8)

约1925年前后，管平湖游苏州天平山时遇释悟澄。史料中未见有关释悟澄的记载，只知其自称在武夷山自修，并无师承。管平湖曾从其学习“‘武夷山人’之指法及用谱规则，历时四五月整理指法”(查阜西1995:8)，至此，管氏琴风大变。主要是改变了以前指法失于呆板的毛病，增加了运指的灵活性。

在从苏州回北京的途中，管平湖又在济南遇道士秦鹤鸣，为川派，得传张孔山《流水》一曲。此曲后来成为管氏最具代表性的琴曲。

对管平湖还有一个影响很深的琴家，就是晚清著名琴家黄勉之。黄氏是江苏江宁人，早年曾师从浙江萧山的琴家陶梦兰学琴，后拜当时广陵派著名琴家释空尘学琴。因空尘和尚不收俗家弟子，黄勉之为了学琴专门出家两年，学成后还俗。正因如此，也有琴人将九嶷派看成是广陵派的一个分支。黄勉之也“时时自称其法得广陵正宗”⑥。黄勉之是清末在北京最有影响的琴师。据记载，黄勉之性格沉静，“终夕默默不出一语”⑦，但其演奏“用指力重能透木，声清而响坚，触撇拆捋，以神为宰，以气为使，安趋诡赴，贯以始终。古人所谓疾而不速，留而不滞者，勉之皆能罄其妙”⑧。

管平湖没有从黄勉之学过琴，但曾去拜访过黄

⑤ 《管平湖致李浴星私人书信》，1958年8月29日。

⑥ 《琴师黄勉之墓碑文》，拓印本。

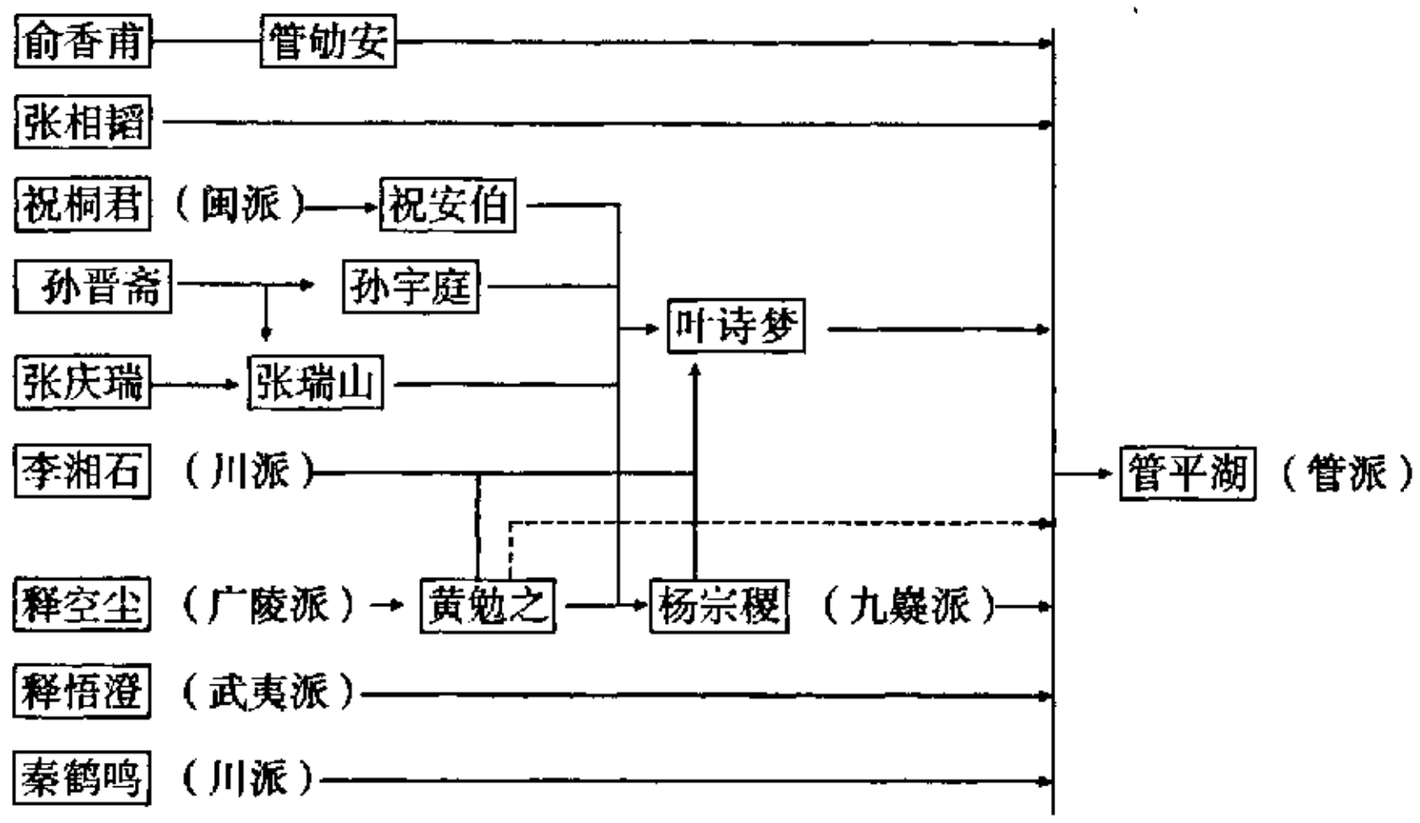
⑦ 《琴师黄勉之墓碑文》，拓印本。

⑧ 《琴师黄勉之墓碑文》，拓印本。

万方数据

勉之几次,见过黄勉之弹琴,并深感黄勉之出音坚实有力,尤其是用指灵活,与杨宗稷迥异。管平湖曾谓见黄勉之弹琴对自己影响很大。

综上所述,管平湖师承情况可用下图所示:



上表中,其父管劬安为管平湖之蒙师,其后从学张相韬和叶诗梦,后又从杨宗稷学琴二年。经释悟澄整理指法,琴艺大进,又从秦鹤鸣学得《流水》一曲,逐声名天下。

从琴乐流派的形成原因来看,除了与师承、传谱、地域各异有密切关系以外,古代社会交通不便,各地区文化交流因地域所碍,无疑亦为其中原因之一。民国以后,自有了不拘流派的琴社雅集之后,各派琴家间互相交流学习更为方便。近几十年来,随着交通的日益发达和各地区文化交流的日趋频繁,琴派的地域特点日趋淡化,而琴家的个人风格日显重要。在管平湖的师承中,学琴时间最长的属九嶷派杨宗稷。管氏亦承认自己是杨氏弟子,却从不自称是"九嶷派"。事实上,管氏在杨氏之后,又广泛学习了川、武夷等派,并体悟、学习黄勉之的琴艺精髓,这些均对他的琴艺影响很大,故将管平湖限为九嶷派,是不合适的。

因此,到了近世,应该注重的乃是琴家本人的艺术风格及琴曲本身的演奏特点。事实上,一些优秀的古琴大师正是在博采众家之长的基础上,形成了独特的艺术风格。20世纪后半叶,琴坛出现了以姓氏命名的"管派"、"吴派"就是一个很好的例证。本属九嶷派的管平湖,不仅以弹奏川派《流水》驰名,并形成了在现代琴坛备受赞誉之"管派"。另一位20世纪同样重要的琴学大师吴景略,虞山人,形成了以自己姓氏为名的"虞山吴派"。管派的刚健稳重,吴派的生动绮丽,在现代琴乐发展中备受瞩目,赞誉有加。这种以姓氏命名的新的琴乐传承风格的形成,体现了20世纪以来琴乐由地域风格向琴家个性风格变迁的趋势。而对于管平湖来说,传统古琴流派的熏染,则是他日后把握、阐释传统琴曲的基石与源泉。"而广泛汲取民间音乐养分,上下求索,不断创新,则是他自成一格,确立自我音乐个性的根本原因。"(2004:143)管派——"既集近代长江上、中、下游三个代表性琴派之所长,又突显出一位与古琴有终生之缘的琴人的高洁个性。"(乔建中 2004:143)

那么,作为自成一派的管平湖,其在演奏风格上又有什么特点呢?

3. 演奏风格

就演奏风格而论,管氏打谱的琴曲节奏稳健、指法坚劲、运指灵活,尤其讲求吟猱与气韵的表达,以浑厚刚健、意境深邃见长。这不仅是"由于他'转益多师',博取众长,更由于他勤于探索,独辟蹊径,所以使自己的演奏技艺独立于众多琴家之上,成为近现代琴乐'第一人'"。(乔建中 2004:143)

古琴音乐历来强调声韵兼备。明清以来,琴家更是将清、微、淡、远作为琴乐演奏的理想境界,古琴音乐开始从声多韵少向声少韵多转变,其左手的技法更为细腻、生动,而不同内容意境的琴曲往往凭借不同特色的吟猱来曲其意境。"琴瑟元音以沉重坚实为体,以吟猱宛转、含蓄停顿为用。"(陈幼慈 1981:145)"吟猱之妙,全在动荡有情,缓急有韵"(1989:417)。的确,古琴左手的吟、猱、绰、注、逗、唤、撞、上、下等装饰性的指法,对于古琴音乐风格与琴乐意境的表现

万方数据

是不可或缺的要素。

管平湖在打谱中，对吟猱的运用是十分讲究的，这与当代一些琴人打谱时吟猱不分，只追求旋律多采，是有着本质区别的。管氏的吟猱之法，来自于其师杨宗稷。民国虞和钦在评论杨宗稷的琴艺时曾云："琴而不重吟猱，是无琴也。故吟有长细缓急飞游荡定双略往来落指之分。猱亦有缓急双荡长大放迎之别。(杨氏)析之至微，用之迥殊。唯自古琴谱，但注其名，而不详其法。而今之操缦者，又各自臆造，或竟以大动小动长颤短颤了之，此世之所以无善弹者也。"(虞和钦 1989:2)又云："琴之音节，全在吟猱，此琴学之精处，古人所最经意者也，后世学子，每遇吟猱，但以指任意动荡漫无纪律，则古人何必复分长短细略缓急等。旧谱于此多未细述，实为憾事。今杨氏细为分别，使各种吟猱均有定法，学者可于其《琴粹琐言》、《琴镜》及《琴镜补》指法中求之。"(虞和钦 1989:3-4)比如"吟"，杨氏认为普通的吟法有"五吟"、"四吟"两种。五吟的弹法是于"得音后带音上徽右二三分，随下徽左二三分，再上二三分，再下二三分，复上至徽位止。"(杨宗稷 1989:7)四吟的弹法是"得音后带音下徽左二三分，随上徽右二三分，再下二三分，复上至徽位止。"(杨宗稷 1989:7)以此为基础，杨时百再对吟猱的弹法作详细的解释。如"吟"一项，分为"长吟"(𠀤)、"游吟"(辶)、"细吟"(彳)、"往来吟"(徕)、"飞吟"(𠀤)。这几项在《五知斋》中均已有记载，但杨氏按自己的理解又作了新的解释。如"长吟"(𠀤)，杨氏的解释为"用七テ(吟)得音后带音上徽右四五分随下徽左四五分，余与五テ(吟)同。"(杨宗稷 1989:7)不仅如此，杨氏还将其注为音板，用唱弦法将其唱出(虞和钦 1989:6)：

	o	o	o	·	·			·	
音板：	工	六	六	工	六	六	六	六	六
长吟：	𠀤	隹	テ	テ	テ	テ	テ	テ	テ
			复	退	复	退	复	退	复
			引。	吟。	引。	吟	引	吟	引。

从杨氏弟子来看，如杨葆元、关仲航等均是用唱弦法唱吟猱。管平湖亦曾从杨氏学过其吟猱、注板、唱弦之法。然而，管平湖对于这种方法似乎并不认可，据其弟子郑珉中介绍，管平湖在弹琴、教学与打谱中，从不唱弦，也不用吟猱注板的方法。事实上，杨氏的注板之法，在当时已有琴人认为将"各种弹法强纳于板，以致于音调失其自然，而琴品不高。"(虞和钦 1989:3)与杨宗稷相比，管平湖的吟猱运用，显然更注重其运指的灵活性，增加了活手的运用，注重在弹奏中将吟猱与音乐意境的表达相结合。管平湖这种运指方法，一方面是来自于黄勉之启发和悟澄和尚的指法整理，另一方面来自于管平湖长年的弹奏体悟。以《平沙落雁》一曲为例，此曲管平湖师自杨宗稷，但将管平湖的录音与杨宗稷之子杨葆元的录音相比，是有着明显差别的。杨葆元的弹奏虽然节奏沉稳，吟猱有度，却不免失于呆板。而管平湖的《平沙落雁》整体框架虽和杨宗稷的是一致的，但与《琴学丛书·平沙落雁》之呆板、方整的节奏迥异，其左手的吟、猱、绰、注、撞、逗，以及连续的上下、进复、退复等走手音变化十分丰富，从而形成气韵悠远的旋律线，使琴曲极具传统琴乐清微淡远之意味，

管平湖演奏风格的另一个特点是其下指极为苍劲有力，其音乐风格浑厚刚健、古朴凝重。

据管氏弟子所述，管平湖由于指甲不好，故从不留甲，纯用肉弹，这本是弹琴之一大忌。但由于长年弹琴，管平湖的左右手指尖形成了厚厚的一层老茧，这使得他弹奏的琴曲在音色上别具一种苍古淳厚的意味。使其音乐生动而有刚健之气，沉稳之中又呈现出灵动之情。管平湖所弹的《流水》即是此种格调的体现。

五、打谱释例——对管氏打谱琴曲《广陵散》一曲的研究

公元263年，嵇康与吕安被押往刑场。临刑前，嵇康顾视日影，神情自若，手操古琴，从容不迫地弹起了《广陵散》，悲怆的旋律弥漫在广阔的寰宇……曲终，嵇康叹道："昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！"(房玄龄 1974:1374)这是嵇康生命的最后时刻，但同时又是他人格完善与自由意志实现的集中体现。其中可见一代名士俊逸洒脱、率真旷达、傲岸不桀的性格与纯净超凡，不滞于物，超迈前贤的独特的个体生命情致。

现存《广陵散》曲谱最早见于明代《神奇秘谱》，但此曲在清以后的几百年间几成绝响。1953年3月，管平湖据明代《风宣玄品》谱，开始打谱古曲《广陵散》，同年12月初步完成。1954年，管平湖据明代《神奇秘谱》对《广陵散》又进行校订并定稿，从而使这一历史名曲得以复响人间。以下试以此曲为例，对管平湖的打谱方法作一解析。

万方数据

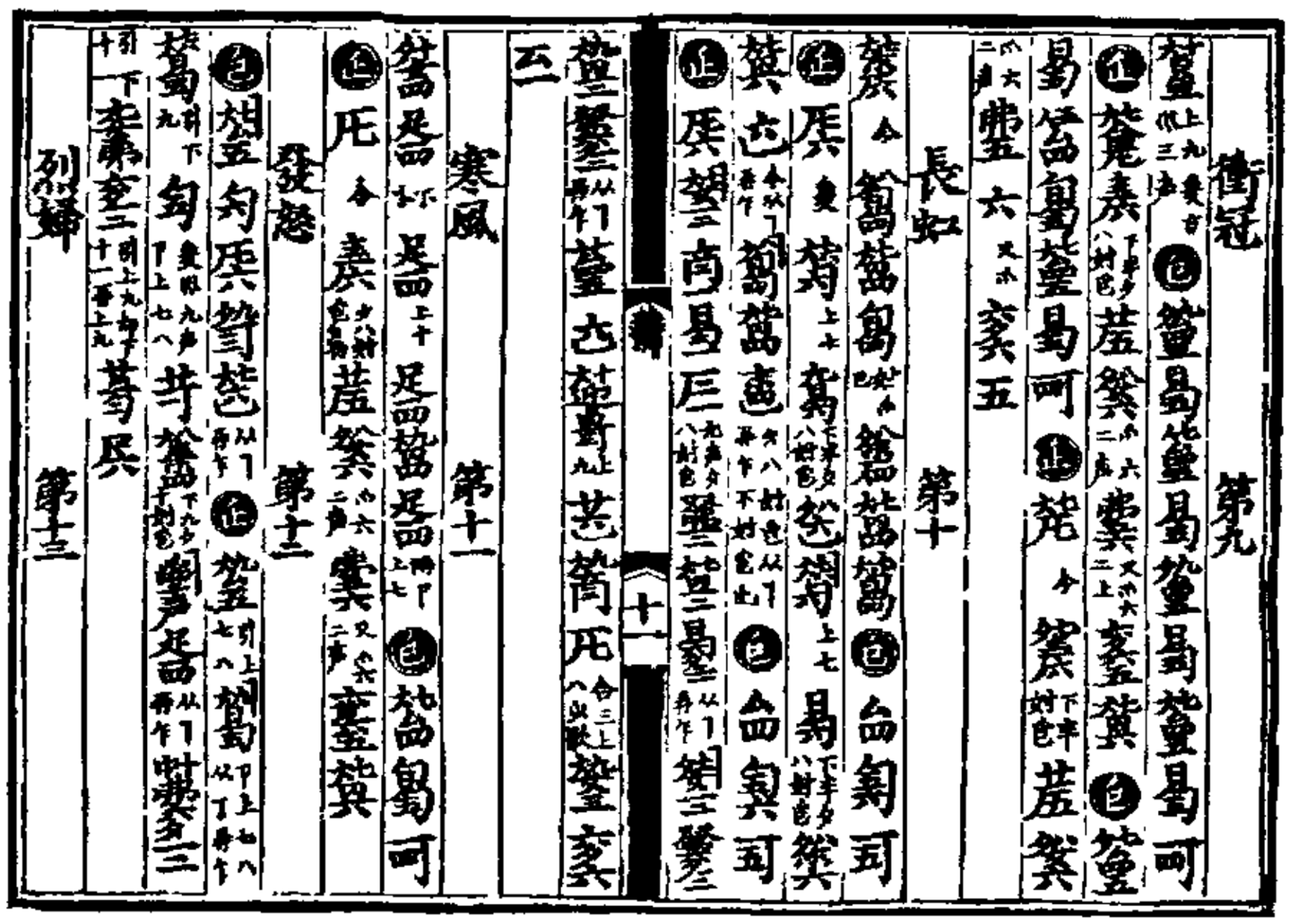


图 1:《神奇秘谱·广陵散》谱

1. 作品的时代、流传情况及谱本比较

《广陵散》,又名《广陵止息》。《神奇秘谱·广陵散序》称此曲谱为"隋宫中所收之谱",可以推断这是一首相当古老的琴曲。关于这首琴曲的来历,现存文献中有一些记载。李善《文选》注提到魏应璩《与刘孔才书》中有"听《广陵》之清散"之句;西晋傅玄的《琴赋》中有"马融谭思于《止息》"句;嵇康《琴赋》也提到前人所作琴曲《广陵止息》。甚至在《碣石调·幽兰》谱后所列琴曲名中,也明确记有以《广陵止息》为名的琴曲。可见,《广陵散》并非嵇康所作,而是汉魏时期已经流传的琴曲。

据《乐府诗集》卷四十一"楚调"解题,汉魏相和大曲中的器乐曲(但曲)中,就有《广陵散》。如果将今存《广陵散》谱的曲体结构与相和大曲的结构相比较,可以发现《广陵散》的序(开指一段、小序三段、大序五段)、正声(十八段)、乱声(十段)三大部分,尚保留着相和大曲的三部结构。而今存《广陵散》谱最后的"后序"八段,原是独立曲段,《神奇秘谱》引《琴书》称袁孝尼偷听嵇康弹《广陵散》,"止得三十三拍,后孝尼会《止息》意,续成八拍"。而今日所存《广陵散》谱的"后序"八段的第一段标题,就是"会止息意"(另:"小序"三段又名"止息")。这就是《广陵散》在汉魏时是以《广陵止息》为名的原因。当然,今存《广陵散》琴谱,已经过历代琴人的加工,非汉魏原貌。

现存刊载《广陵散》的琴谱有:《神奇秘谱》、《风宣玄品》、《西麓堂琴统》(甲谱、乙谱)、《古音正宗》(①《广陵真趣》、②《广陵散》)、《琴苑心传全编》、《研露楼琴谱》(二种,①据《神奇秘谱》,②据《古音正宗》)、《蕉庵琴谱》、《希韶阁琴瑟合谱》、《琴学初津》、《十一弦馆琴谱》(①《广陵散真趣》、②《广陵散新谱》)、《琴学丛书》(二种,①据《蕉庵琴谱》,②据《风宣玄品》)。

以上谱本中,年代较早的为《神奇秘谱》《风宣玄品》《西麓堂琴统》(甲、乙谱),后世琴谱主要依据此几种琴谱演变而来。而这其中又以《神奇秘谱》所载《广陵散》年代最为久远,《风宣玄品》和《神奇秘谱》基本一致。《西麓堂》乙谱和《神奇秘谱》也有很多相似之处,但明显比《神奇秘谱》本要晚一些,主要体现在记谱法上,《西麓堂》要比《神》谱更为简洁一些。比如"轮"指,《神奇秘谱》作"命",《西麓堂》甲乙谱均作"令";"撮",《神奇秘谱》作"取",《西麓堂》甲乙谱作"早";"换"《神奇秘谱》作"奥",《西麓堂》甲乙谱作"向";"抹"在《神奇秘谱》中作"末",到《西麓堂》甲乙谱作"木",等等。显然,《神奇》谱的指法比《西麓堂》的指法要繁琐一些,年代更为久远。而《西麓堂》甲谱与前两谱比较,除有些段落能听出是《广陵散》外,其它在曲调上差异也较大了,可能经后人加工、整理的成份较多,应当是比乙谱更晚的一个谱子。(参见王世襄 1958:5)

万方数据

管平湖在打谱《广陵散》时，一开始采用的是明代《风宣玄品》谱，后来又以《神奇秘谱》为据本，以《西麓堂琴统》作为参本，进行了重新订正。管平湖弟子王迪曾根据管平湖的打谱实践，将此三个谱本作了比较，在她与齐毓怡合写的《琴曲〈广陵散〉初探》一文中，总结其大致异同如下：

(1) 从三谱标题来看，其小标题的顺序大致相同，其名称略有差异。但各段的分段之处却有些不一样，旋律进行的先后次序也不同。

(2) 三谱的曲式结构基本相同，但某些分段之处，其音乐的起讫有所不同。

(3) 三谱的主要旋律基本相同，但在旋律的发展上有简繁之分。

(4)因为记谱上的错误，造成旋律上的差异。(王迪、齐毓怡 1984:30－34)

2. 有关谱字勘误及改动问题

在《广陵散》的打谱中，管平湖根据实际演奏，对原曲的徽位和指法作了一些改动。现据音乐出版社王迪记谱的《广陵散》谱中的原注，对照《神奇秘谱》原谱，总计管平湖所打谱的《广陵散》实际演奏所作改动之处有260处，现将其中部分举例如下⑨：

段落	原谱位置		原谱	管谱	解释
第一段“开指”	1	第1行最后一字	𦍒	𦍒	原六徽，实际演奏为“五徽九”。
	2	第2行第5字	却下六	却下五九	同上。
	3	第3行第4字	上少午今	上四六	“上少年今”，即“上少许吟”，管从“五徽”上至“四徽六分”。
	4	第4行最后一字	𦍒	𦍒	九下，明确为“九徽三分”。
	5	第5行最后一字	可	苛	原谱没有标明散打，管予以注明。
	6	第6行第3字	曷	蔼	原谱没有标明徽位。
“小序”“止息”	7	第1行第4字	𦍒	𦍒	原谱八徽，管弹成“七徽六分”
	8	第2行第1字	二上七八	上七九再上七	
	9	第2行第2字	𦍒	𦍒	原谱九徽下，管作“九徽三”
	10	第2行第9、10字	𦍒下上八上	𦍒下十上七六	原谱上“八徽上”，管作上“七徽六”。
	11	第3行第1字	主下十一	主下十八	原谱“十一徽”，管作“十徽八”。
	12	第3行第3字	𦍒	𦍒	同上。
	13	第4行第2字			同上。
	14	第5行第4字			原谱“大指九徽，名指十一徽，抹一弦”。管作“大指九徽，名指十徽八，抹一弦”。
	15	第5行第6字			原谱“十一徽”，管作“十徽八”。
	16	第5行最后字	两个“却下十一”	均作“却下十八”	原谱“十一徽”，管作“十徽八”。
	17	第6行第4字			同上。
	18	第6行第8字	(出旨免已)	免出旨已	

⑨ 限于篇幅，本表仅择其中50处。

万方数据

段落	原谱位置		原谱	管谱	解释
	19	第7行第7字	引上八九今	引上九	原谱“八九徽之间”,管作“九徽”。
	20	第7行第10字	主下十一乞	主下十八乞	原谱“十一徽”,管作“十徽八”。
	21	第8行第1字	[illegible]	[illegible]	同上。
	22	第8行第11字	[illegible]	[illegible]	同上。
	23	第9第最后一字	[illegible]	[illegible]	同上。
	24	第10行第2字	[illegible]	[illegible]	同上。
	25	第10行第6字	却下十一	却下十八	同上。
	26	第2行第5字	再下十一	再下十八	同上。
	27	第4行最后一字	[illegible]	[illegible]	原谱作“十徽”,管作“十徽八”。
	28	第4行最后一字	[illegible]	[illegible]	原谱“大指九徽,名指十一徽,抹一弦”。管作“大指九徽,名指十徽八,抹一弦”。
	29	第5行最后一字	[illegible]	[illegible]	原谱作“抹二弦十一徽”,管作“十徽八”。
	30	第6行第3字	下十一	下十八	同上。
	31	第1行第4字	[illegible]有声时大十二问二	[illegible]	原谱“掩一弦十二徽”,管作“掩一弦十徽八”。
	32	第2行第1字	下十一	下十	原谱从三弦十徽“十十一徽”,管作“下十徽八”。
	33	第2行第2字	上八	上七九	原谱从三弦九徽“上八徽”,管作“上七九”。

总结管平湖打谱本《广陵散》与《神奇秘谱》原谱的出入之处,主要有如下几种情况:

(1)原谱⑩按音作“十一徽”的,管谱⑪一律作“十徽八分”。这种情况在本谱中最多,总计一百余处。

如:原谱“小序·止息”段第5行第4字(朱权1981:100)“[illegible]”,管谱作“[illegible]”(管平湖1958:10),即大指抹一弦九徽,名指十徽八分掐起,原谱十一徽管谱作十徽分弹;这一谱字之面的“[illegible]”,亦作十徽八分;其后两个“却下十一”,均作“却下十八”。又如:原谱“正声第五·含志”第1行第7字为“[illegible]”(朱权1981:100),管作“十徽八分”;等等。由于谱中同类的改动很多,不多作举例。

(2)原谱为徽音高标注为“七八”,亦即七徽至八徽之间。管在弹奏中明确为“七六”,共计54处。主要是五弦、七弦。如管谱第21页原注④⑤⑥⑦均属这种情况。原谱《正声·烈妇第十三》分别为“[illegible]”、“[illegible]”、“[illegible]”、“[illegible]”(朱权1981:103),管谱将其中的“七八”弹作“七六”。这种情况在谱中也比较多见。

(3)《神奇秘谱》标注的是徽间记谱法,原先标注不精确之处,管平湖在打谱时明确了徽位。

如《神奇秘谱》“小序”“止息”第2行作“[illegible]下上八上”(朱权1981:100),管弹成“[illegible]下十上七八”(管平湖1958:10)其中“八上”,意即“八徽稍往上”,管作“七徽六分”。

---

⑩ 以下原谱指《神奇秘谱·广陵散》,见《琴曲集成》第1册,第100-106页,北京:中华书局,1981年版。

⑪ 以下管谱指管平湖打谱,王迪记谱《广陵散》,北京:音乐出版社,1958年版。

万方数据

又如：原谱第1段开指第3行第4字为“上少午”，(朱权 1981：100)即“上少许”，管在实际演奏中从“五徽”上至“四徽六分”。(管平湖 1958:9)

原谱“五弦九下”，管作“五弦九徽三分”。如：原谱第1段“开指”第4行最后一字“[illegible]”(朱权 1981：100)，即原谱为“九下”，管作“九徽三分”(管平湖 1958:9)。

(4)原谱为“一、二弦六徽”，管谱作“一、二六弦五徽九分”。如：原谱第1段“开指”第1行末字“[illegible]”(朱权 1981:100)，管谱作“[illegible]”(管平湖 1958:9)。同一段其后“却下六”，管谱作“却下五九”。

原谱为“六弦六徽”，管谱作“六弦五徽九分”。如：“正声·收义第十四”第5行，原谱为“[illegible]”(朱权 1981:103)，管谱作“[illegible]”(管平湖 1958:23)。

以上这些音高的细微变动，管平湖主要是依据清代以来琴谱的徽分音标注法。从明初的《神奇秘谱》到明末严天池的《松弦馆琴谱》，徽间音并不明确标出，如谱中“八九”、“七八”、“五六”的意思是从八徽到九徽，七徽到八徽，五徽到六徽之间的音，或者只是大致标出“八上”“六下”等等，这种记谱方式在选择音高时具有较大的模糊性和不确定性，因为两个徽位之间可以是小二度音、大二度音、小三度音以及微分音。在明末清初的《古音正宗》已开始标明具体的徽位徽分，如七徽九分，七徽六分等等，到晚明徐上瀛《大还阁》，则每首琴曲的徽间音标示均十分明确、细致。如原先的“六上”被明确是“六二”或“六四”甚至“六七”，原先的“七八”(七徽与八徽之间)也明确是“七徽九分”、“七徽六分”、“七徽三分”，等等，原先的“八九”(八徽与九徽之间)，记成“八徽半”或“八徽三”。三弦十一徽一律记成三弦十徽八分，等等。对此，徐上瀛还在其《万峰阁指法秘笺自序》中予以解释：

> 今吾人学琴，曾不辨其谱之何若，如二六两弦音本于七徽之九分也，而他谱则曰八上；三弦之小间勾音本于十徽之八分也，而他谱则曰十一。大都如是者，不可尽述……迨夫指法毫不谈，其如何以妙？如何以精？(徐上瀛 1982:448)

这些徽上的音绝大多都是该曲调性中五声音阶中的音高。由于前期的琴乐并不一定只使用五声音阶，还有七声音阶，在弹奏时琴谱留下了较大的发挥空间，但到了明末清初，琴人渐渐习惯用五声音阶，固定了音高范围，因而，在一些早期传谱中，调性较复杂，音阶也多样，而到了晚期的传谱，调性反而简单，音阶也趋于五声化。管氏以上的改动正是依据清代以来琴人弹奏实践中的实际演奏徽位。

但管谱中也有几处改动不仅是徽位的改动，而是涉及音高和音阶形式了。释例如下：

(1)原谱为五弦“八徽”，管谱作五弦“七徽六分”。五弦八徽音为五弦空弦音La上方的大六度♯Fa，而七徽六分则为La的小七度音Sol。如《神奇秘谱》“小序·止息”第1行原谱为“[illegible]”(朱权 1981：100)，管作“[illegible]”(管平湖 1958:10)。

(2)原谱七弦八徽音，管谱作七弦七徽六分音。七弦八徽音为空弦Re的大六度音♯Si，改动到七徽六分，则为小七度音Do。如：“正声·呼幽第二”中“[illegible]”(朱权 1981：102)，意即大指按八徽弹六、七弦，管谱中六弦八徽作七徽九分，七弦八徽作七弦七徽六分(管平湖 1958:15)。正声·呼幽第二”中，原谱为“[illegible]”(朱权 1981：102)，管弹作“[illegible]”(管平湖 1958：15)；后面“正声·亡身第三”中也有这样的改动。类似的改动谱中还有多处。

(3)原谱为一弦或二弦的“十二徽”，管谱作“十徽八分”。如：“小序·止息第三”第14行第2、3字，原谱为“[illegible]有声[illegible]大十二[illegible]二一两声”(朱权 1981：101)，即左手中指按一弦徽外，右手大指掩([illegible])十二徽”，管作“[illegible]，[illegible]”(管平湖 1958:11)，原十二徽Mi改成十徽八分的Fa了。

(4)原谱为“六弦十徽”Fa，管谱作“六弦十徽八分”Mi。如管谱15页注二，据上下文，原谱当为“[illegible]”，管作“[illegible]”，即原为名指十二徽对起，其音为♭Mi，管作“名指十徽八对起”，其音为Re。类似的改动谱中也有多处。

(5)原谱为“三弦十徽”，当为三弦空弦上方纯四度音♭Si，管作“三弦十徽八分”，为大三度音La.。如管谱第16页注二原“[illegible]”改成“[illegible]”。

(6)原谱为“五弦八九”间，即为八徽半。其音是五弦空弦音La上方小六度音Fa，管作九徽，则为五弦空弦音La的纯五度Mi。如原谱“小序·止息”第7行第7字为“引上八九今”(朱权 1981：101)，即引上到八九徽之间再吟，管谱作“引上到九徽再吟”(管平湖 1958:11)。

(7)原谱为“四弦八九间”即四弦八徽半，管作“四弦九徽”。即原来的音是为四弦空弦音Sol上方的小六度音♭Re，弹成纯五度音Do。如管谱第12页注六

万方数据

原为“[illegible]”,现弹成“[illegible]”;其后一处则将“[illegible]”弹成“[illegible]”,即原八徽半的♭Re音改成七徽九的Re。

全曲中这样的改动经初步统计约五十余处。主要是将♯Fa改成Sol,Fa改成Mi,♭Re改成Re,♭Mi改成Re,♭Si改成La。这样,原来曲中的变徵、清角、清羽、变宫等属于七声结构中的偏音及♭Mi、♭Re等装饰性的变音,均成为五声音阶中的音高了。

虽然《广陵散》全曲,是以黄钟为宫的五声宫调式为主,中间也转入了中吕为宫的徵调式,或无射为宫的羽调式,但有不少乐段在核心五音之外兼用了变徵、变宫、清角等偏音。如“正声第九”中带宫的六声羽调式的音阶形式,在原曲中是有着很独特的色彩效果,但在打谱的演奏本中已被改成为五声音阶了。

除以上这些情况以外,还有一些是属于原谱错误或不详的地方,管平湖亦作了订正。大致有如下几种情况:

(1)原谱的讹误,管氏予以纠正。

如:《神》谱“顺物第三”第4行第4字为“[illegible]下八又上虎[illegible]”(朱权1981:101),显然其中的“下八”徽位有误,管平湖明确为“下九上七九虎[illegible]”(管平湖1958:13)。

又如:《神》谱“因时第四”第1行第4字为“[illegible]再反[illegible]又正[illegible]引上五再反[illegible]引上六七”(朱权1981:101),根据这一段指法上下文的指法逻辑,“引上六七”是错了,当为“引下六七”,其中六七即六徽与七徽之间,因此,管平湖弹作“引下六徽四分”(管平湖1958:13)。

又如:《神》谱“正声·烈妇第十三”第8行“[illegible](朱权1981:103)”,即撮二、五弦,其中“二”弦显然为“三”弦之误,管予纠正,作“取三五”(管平湖1958:21)。

(2)某些指法不详之处,管平湖也予以订正。

如:上表中第5第一段“开指”第5行最后一字,原谱作“[illegible]”(朱权1981:100),原谱没有标明散打,管予以注明为“[illegible]”(管平湖1958:10)。

又如:上表中第6,第一段“开指”第6行第3字,原谱为“[illegible]”(朱权1981:100),其前文中均为散音,未注明徽位,管平湖明确为“[illegible]”(管平湖1958:10)。

又如:“正声·收义第十四”第5行,原谱为“[illegible]上五[illegible]童下虎已下”(朱权1981:103),未明确下至几徽,管谱作“[illegible]上五[illegible]童下虎已下五九”(管平湖1958:23)。

(3)根据音乐和旋律发展的需要,在个别地方改实音为泛音,或增加一两个音。

如:原谱“正声·扬名第十五”第1行“[illegible]”,这两个音在原谱中为按音,管谱作泛音弹。同一段第2行“[illegible]”(朱权1981:104),原谱亦为实音,管作泛音弹(管平湖1958:23):

值得一提的是,管平湖虽然对原谱的某些音高或指法作了某些订正和改动,但对所打谱的乐曲作了极为详细的注释。无论是属于原谱的不详之处,徽位不明之处,以及管氏按自己的理解作了改动的指法、音高,均予以注明,所与原谱有出入之处,共附注解260处。由于有注释,从而为研究、打谱提供了十分重要的参照。在某种意义上来说,这也是管平湖得益于其嫡传弟子王迪的协助,相关的记谱、注解工作,均是在王迪的协助之下完成的。这种对待琴乐打谱的严谨态度,是值得倡导和学习的。但前文提到的管平湖打谱中所改动的音高中有部分是小二度以上的音,原谱中的♯Fa、Fa、♭Si等变音、偏音,已被改成五声音阶中的音高,也是值得引起我们注意的,尤其是在今后的打谱中,对待类似的音高和谱字的改动,当十分慎重。对于音乐学学者来说,在研究打谱琴曲的音阶、调性形式时,当找出原谱,仔细研究,不能简单地以打谱所记谱的乐谱为据。

3. 古指法解读

《神奇秘谱》所载《广陵散》一曲,其古指法较多。由于管平湖对《广陵散》一曲中涉及的古指法,在其所著《古指法考》一书中已有详尽说明,故此处不作重复论证,仅就其指法的主要特点,说明如下:

(1)保留有文字谱的痕迹,有些简化还不太彻底。如“[illegible]”(注)作“主”,“[illegible]”(吟)作“今”,“[illegible]”(抹)作“末”,“[illegible]”(唤)作“奐”,“[illegible]”(撮)作“取”,“[illegible]”(轮)作“侖”,等等。

(2)右声的繁声指法运用很多,且十分复杂。如“大间勾”([illegible])、“小间勾”([illegible])、“蠲”、“全扶”([illegible])、“半扶”([illegible])、“疾全扶”([illegible]),“历劈”([illegible]),“拂历”([illegible]),“打琐”([illegible])、“换指琐”([illegible]),等等。

(3)不少指法来源于文字谱,被琴家认为是《碣石调·幽兰》中最为古老的“抑”([illegible])“却”([illegible])、“蹶”(足)、“牵”等,在《广陵散》中也多有出现。

(4)疑难指法较多,其中很多指法在明清以后已不使用。如“度”([illegible])、“捻”([illegible])。

万方数据

4. 乐曲内容与音乐形象的表现

此曲的曲情和作者是一千多年来争论的焦点。一说是根据《唐书·韩　传》，认为是嵇康自己的作曲，影射王凌、毋丘俭等四人先后在广陵对司马昭的策反；一说是根据《晋书·嵇康传》，认为是嵇康从古人学来的，内容是描写"聂政刺韩王（或韩相）"故事。相传，嵇康曾游洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。至半夜时分，忽然有客诣之，称是古人，并与嵇康共谈音律。后索琴弹奏，乃《广陵散》，其"声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字"（房玄龄 1974：1374）。这个故事后来在《太平广记》《太平御览》《灵异志》等古籍中多有记载。

关于聂政复仇行刺的故事，也有两个不同的说法：

一是根据《战国策》及《史记·刺客列传》中的记载，聂政是为严仲子报仇刺杀韩相[12]。其大意是：韩国大臣严仲子与宰相侠累有宿仇，为了要找人替他行刺，就结交聂政。聂政竟不惜牺牲生命为严仲子刺杀韩相，体现了一种"士为知已者死"的情操。韩国因不知刺客是谁，暴尸悬赏，聂政的姐姐不想让弟弟声名埋没，前来认尸，并自杀在聂政的身旁。

其二是在《琴操》中，有《聂政刺韩王曲》的解题，但其故事与《史记》和《战国策》不同，说的是聂政为父复仇的故事：战国时聂政，因其父为韩王铸剑误期而惨遭杀害。聂政决心为父报仇。他历尽艰辛，入山学琴十年，终于学成绝技。韩王召他入宫鼓琴，但不知他是要为父复仇的聂政。正当韩王听琴之际，聂政乘其不备，由琴腹抽出匕首刺死韩王，因怕连累母亲，他自毁面容而亡。这一故事在今存汉武梁祠石刻像中也有表现。

对于以上两种说法，一直以来争议不绝。朱权在《广陵散》的序中则指出嵇康是从古人学来，各段小标题如"井里"（聂政故乡）、"取韩"、"亡身"、"含志"、"烈妇"、"沉名"、"投剑"、"峻迹"、"微行"等，都与《琴操》合。因此，现在一般认为《广陵散》的题材内容，是取自于《聂政刺韩王》之事。

《广陵散》原曲结构庞大，音乐情绪慷慨激昂。如《琴苑要录·善琴》引《琴书·止息序》[13]所言："寻其谱，弹其声，颇得大道之旨趣。其怨恨凄感，即如幽冥鬼神之声。邕邕容容，言语清冷。及其怫郁慷慨，又隐隐轰轰，风雨亭亭，纷披灿烂，戈矛纵横。粗略言之，不能尽其美也。"（1925：57）这段话描述的正是《广陵散》全曲的基本音乐情绪。元人耶律楚材曾在他的诗中描写了琴曲《广陵散》的音乐形象：

……古谱成巨轴，无虑声千百，大意分五节，四十有四拍。品弦欲终调，六弦一时划，初讶似破竹，不止如裂帛。忘身志慷慨，别姊情惨戚，冲冠气何壮？投剑声如擲。呼幽达穹苍，长虹如玉立。将弹发怒篇，寒风自瑟瑟。琼珠落玉器，雹坠渔人笠。别鹤唳苍松，哀猿啼怪柏。数声如怨诉，寒泉古涧涩。几折变轩昂，奔流禹门急。大弦忽一"捻"，应弦如破的。云烟速变灭，风雷恣呼吸。数作"拨刺"声，指边轰霹雳。一鼓息万动，再弄鬼神泣。叔夜志豪迈，声名动蛮貊，洪炉锻神剑，自觉乾坤窄……（耶律楚材：卷十一）

在古琴曲中，一般都是有标题的，这些标题体现了乐曲的主题和表现内容，对于理解琴曲的内涵是很有帮助的。在打谱中，根据这些标题，能追溯、探寻当时作者的思路。但一首琴曲在千百年的传承、流变过程中，其标题也有后人增删、改动的情况，从而为理解琴曲原意增加了一定的难度。从琴曲《广陵散》的标题来看，也正是如此。乐曲中有的标题与音乐气氛十分相符，如"冲冠"、"长虹"等等，音乐慷慨激昂。但也有的标题比较牵强，似与音乐没有什么关系，比如"发怒"段，其音乐中并无悲愤之意味，而从结构上来看，可能是上下两段之间的连接段。乐曲中类似的段落还有"干时"、"返魂"等等。

管平湖在打谱《广陵散》一曲时，参考了原谱中的小标题，并结合文献中有关《广陵散》的相关记载，认为乐曲主旨是表现"聂政刺韩王"的故事，其中与主题密切相关的中心段落是"徇物"、"冲冠"、"长虹"三段，其它段落均是根据此主题补充、发展、变化而来。而纵观全曲，基本上是由两类音乐情绪组成，在全曲的发展中互为补充。一种是内在的、于沉默中积蓄的"怨恨凄感"的抑郁性情绪。例如全曲开始处（开指"、"小序"），以抑郁而悲愤的泛音乐句，引出低沉而具叹息意味的叙事性音调：

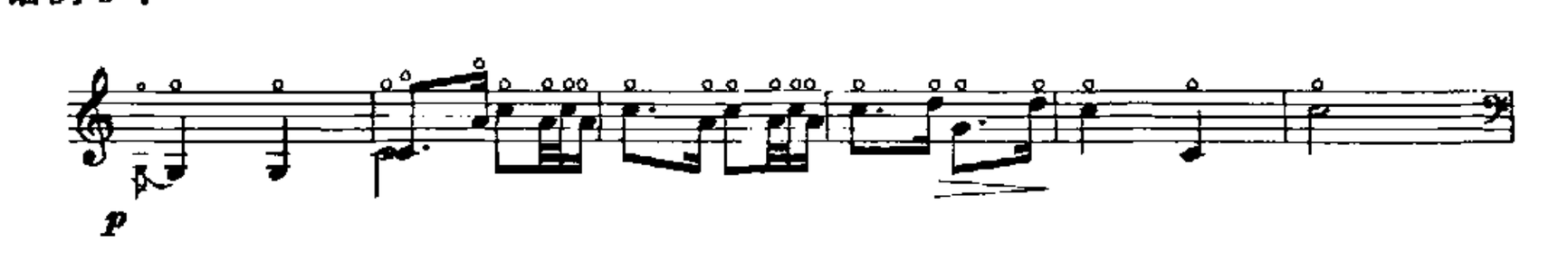
---

⑫ 《史记》说聂政刺杀韩相，《战国策》则说聂政在刺杀韩相之外，也刺死了韩王。

⑬ 今人戴明扬疑为唐人李良辅所作谱序，详见《嵇康集校注》。

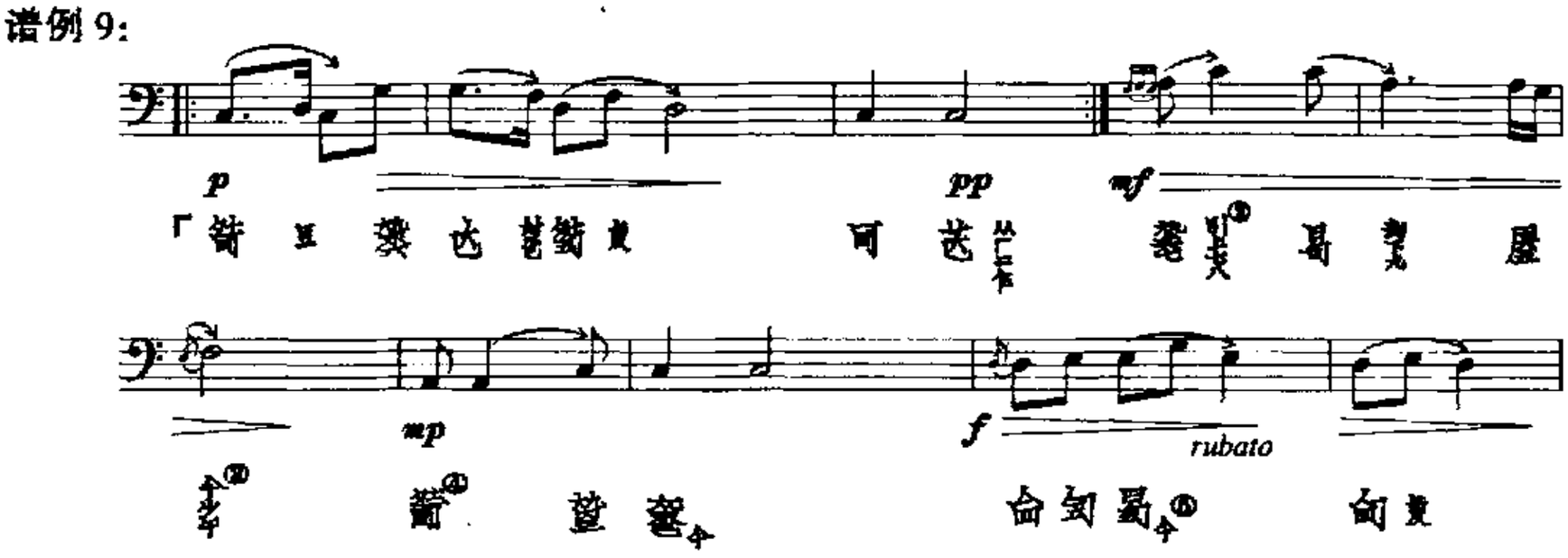
万方数据

谱例 8[⑭]:



这种情绪在“大序”中得到进一步的酝酿和展开，并开始形成全曲的基调。而到“正声第八”中“徇物”(又名“移灯就坐“)一段，这种情绪极具典型性：

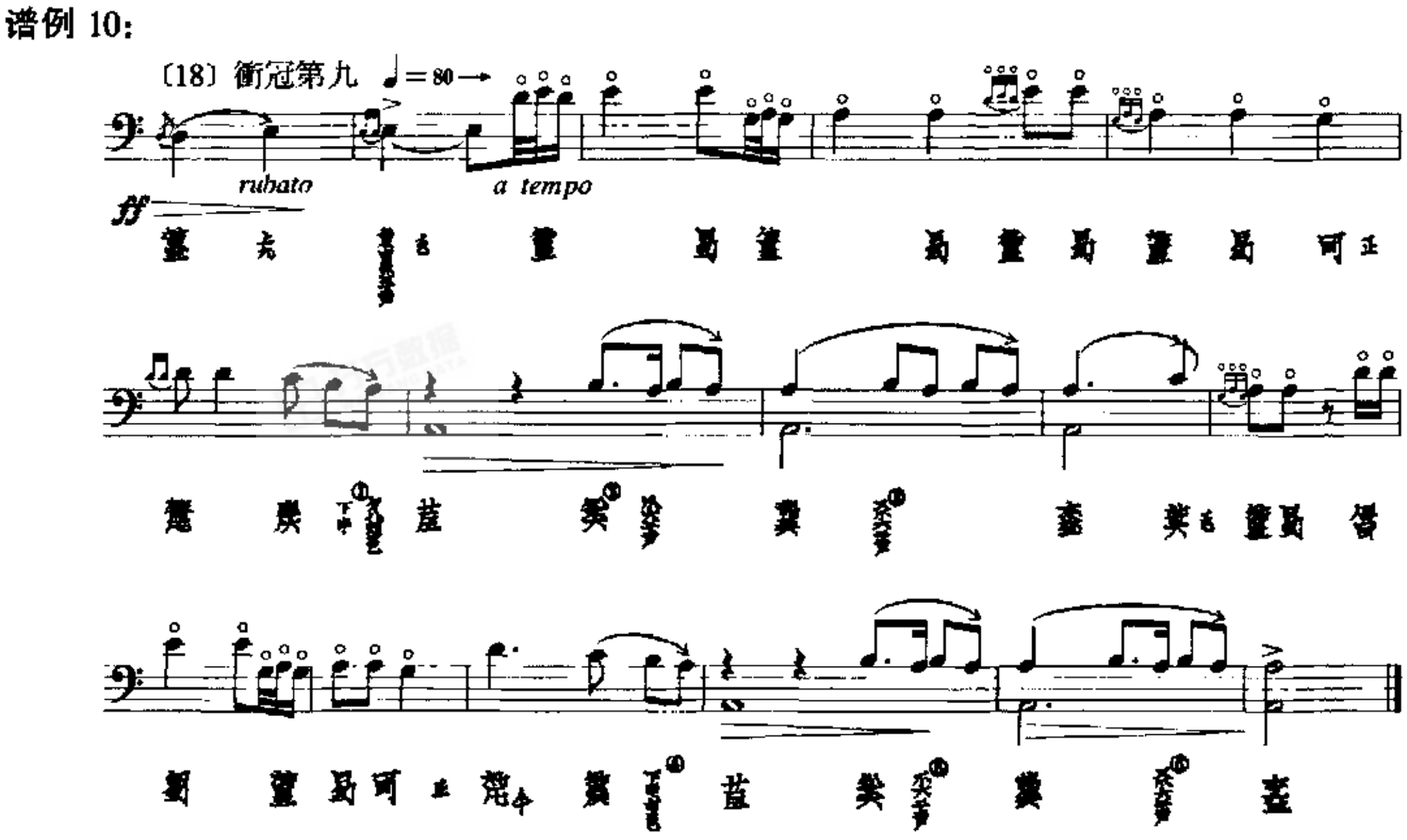
谱例 9:



这一段旋律在低音区出现，在速度上，突然从前面的 ♩ = 108→38。其节奏舒缓，音调沉重而感伤，表现了聂政在刺杀韩王的前夜，独坐灯下，思绪万千的复杂心情。以沉稳的按音、滑音和顿挫跌宕的节奏，表现一种压抑忧郁的情绪，并为后面高潮的出现起到了一种铺垫的作用。

乐曲的另一种情绪即是外在的，爆发出来的“隐隐轰轰”的抗争性情绪，也是全曲的精华所在。“冲冠第九”即为这种核心情绪的引子：

谱例 10:



此段乐曲以“绰涓”、“换指琐”(奂旨巛)等技法，奏出铿锵有力的音调。接着，它在高八度两次反复用泛音奏出，速度转快，为其后乐曲的高潮作了铺垫。

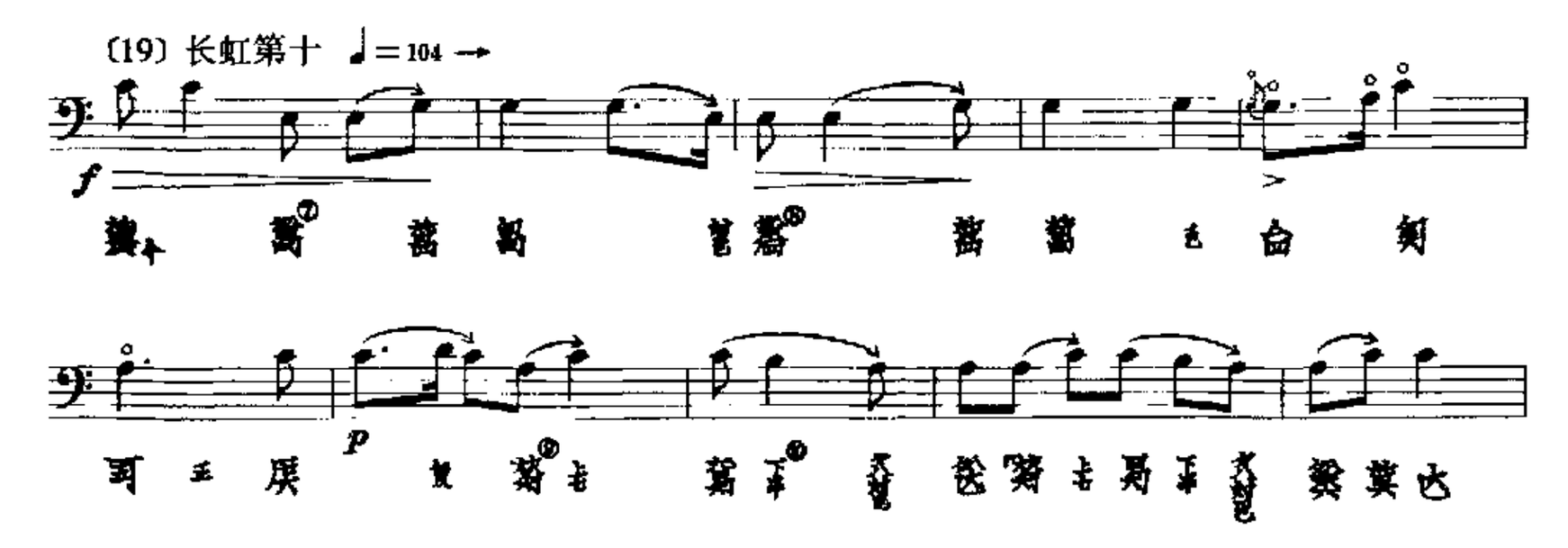
至“正声第八·长虹”一段，这种情绪已达极致。这一段音乐管平湖把它处理成以急促而强烈的

⑭ 本节所引谱例据管平湖打谱、王迪记谱的《广陵散》，北京：音乐出版社，1958 年版。下同。

万方数据

切分节奏开始，随后，用下行八度、六度的大跳，并运用“[illegible]”(双弗[illegible])、“[illegible]”、“[illegible]”([illegible]弗)等技法，在一二弦上同度奏出双音，其力度趋强、速度加快，连续而急促地奏出气势磅礴、怒不可遏的乐句，从而形成全曲的高潮，表现出“纷披灿烂，戈矛纵横”的杀伐气氛，将乐曲激昂、慷慨的音乐情绪表达得淋漓尽致：

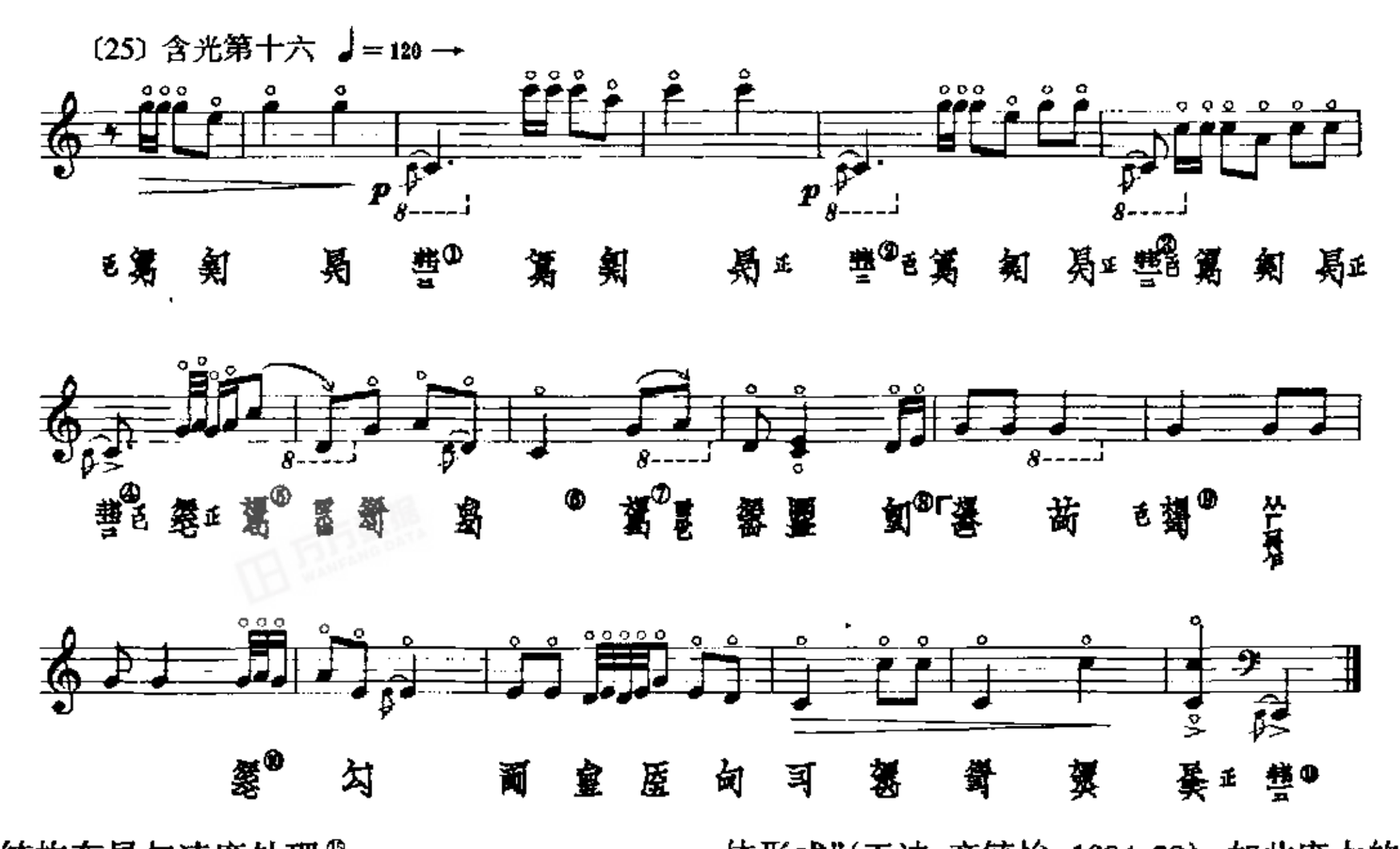
谱例 11：



其后，紧张愤慨的情绪并没有结束，乐曲通过“正声·寒风第十一”的补充结尾，才使其悲壮激烈的情绪渐趋平息。而在第42段中的“长吁”一段，似以第三者的身份，发出无可奈何的同情与感叹。

《广陵散》是慢商调，其定弦法是一、二弦同音高。在乐曲中此两弦同时弹奏，有双音的效果，加重了音量，有助于表现乐曲紧张激烈的情绪。尤其是用“拨、刺、拂、掩”等指法在一、二弦上同时运用，更将乐曲的气氛推向紧张，造成一种戈矛纵横的杀伐效果。如第25段“正声·含光第十六”：

谱例 12：



5. 结构布局与速度处理[15]

《广陵散》是一首叙事性的大型套曲，其45段基本上是由开指、小序、大序、正声、乱声、后序六部分组成，其主要结构又是由引子(序)、主体(正声)、结尾（乱声）三大部分组成，类似于相和大曲“艳——曲——趋”的结构模式。但同时又没有受到大曲结构的制约，“采用了近似‘缠达’，但更为庞大的曲体形式”(王迪、齐毓怡：1984:29)。如此庞大的结构，要根据曲意把全曲的速度、节奏等布局得当，是极为不易的。这就需要打谱者在理解乐曲音乐形象和曲意的基础上，“既要注意乐曲整体的一致性和连贯性，又要注

⑮ 本节对《广陵散》一曲的研究，曾得到已故琴家王迪先生指导。

万方数据

意局部的多变性和丰富性，也就是说既要一气呵成天衣无缝，又要韵致生动处处见精神。”(吴文光：1982：11)而象《广陵散》这样一首具有复杂多变的内在矛盾和悲剧性冲突的古代大曲，如何在较快的速度中体现乐曲的多变性和丰富性，是其打谱之难处所在。

此曲的结构及管平湖打谱的速度处理，大体如下：

结构	段落构成			速度			功能
		段数	标题				
引子	一、开指（1段）	1	开指	♩=39 →	散起	散	引
	二、小序（3段）	2	止息第一	♩=58 →	人慢，节奏自由，速度逐渐加快		
		3	止息第二	♩=80 →			
		4	止息第三	♩=88 →			
主体	三、大序（5段）	5	井里第一	♩=104 →	速度加快	紧	起
		6	申诚第二	♩=104 →			
		7	顺物第三	♩=104 →			
		8	因时第四	♩=116 →			
		9	干时第五	♩=120 →		紧	连接段
	四、正声（18段）	10	取韩第一	♩=120 →	速度快	紧	承
		11	呼幽第二	♩=120 →			
		12	亡身第三	♩=120 →			
		13	作气第四	♩=120 →			
		14	舍志第五	♩=120 →			
		15	沉思第六	♩=108 →			
		16	返魂第七	♩=108 →		紧	连接段
		17	徇物第八	♩=38 →	散板	突慢	转
		18	冲冠第九	♩=80 →	散板，速度渐快，	渐紧	
		19	长虹第十	♩=104 →			
		20	寒风第十一	♩=120 →			
		21	发怒第十二	♩=104 →			连接段
		22	烈妇第十三	♩=104 →	速度快	紧	
		23	收义第十四	♩=104 →			
		24	扬名第十五	♩=104 →			
		25	含光第十六	♩=120 →			
		26	沉名第十七	♩=120 →			
		27	投剑第十八	♩=120 →			

万方数据

结构	段落构成			速度			功能
		段数	标题				
结尾	五、乱声（10段）	28	峻迹第一	♩=72 →	速度放慢	转慢	连接段
		29	守质第二	♩=120 →	渐快	紧	合
		30	归政第三	♩=112 →			
		31	誓毕第四	♩=116 →			
		32	终思第五	♩=116 →			
		33	同志第六	♩=116 →			
		34	用事第七	♩=116 →			
		35	辞乡第八	♩=116 →			
		36	气冲第九	♩=116 →			
		37	微行第十	♩=116 →			
	六、后序（8段）	38	会止息意第一	♩=60 →	入慢	慢	
		39	意绝第二	♩=60 →			
		40	悲志第三	♩=60 →			
		41	叹息第四	♩=60 →			
		42	长吁第五	♩=112 →			
		43	伤感第六	♩=104 →	复起		
		44	恨愤第七	散收，跌宕			结束
		45	亡计第八				

从《广陵散》全曲的结构来看，速度变化是很有规律的，随着乐曲情节和音乐情绪的逐步发展，其速度由慢至快，又逐渐变慢，可谓紧中有慢，紧慢相间，最后乐曲在跌宕中结束。其中正声共有18段，每段由一个短句发展而成，变化极为复杂，其主题音调的呈示、再现和对比，严谨而有层次。乱声10段，每段曲调比较简短，由不断变化的正声各段主题音调的片断和始终不变的大序和正声的尾声，在急促进行中不断再现，从而达到统一全曲的作用。

结语：管平湖打谱活动的示范性意义

管平湖曾说："发掘古谱确是目前古琴界一项关键性的工作，而打谱又是古谱发掘中最迫切、最艰巨的任务。打谱是要通过长期劳动，才能使书面上没有标明拍子的古谱变成声音。它的劳动程度，不亚于创作。"(管平湖 1957)作为一个现代琴家，"管先生对现代琴学的历史使命怀有强烈的自觉，又对'打谱'的价值给予如此高度的评价。"(乔建中 2004：143)他是以自己一生的精力去弹奏、打谱、研究古琴音乐，从不为名利俗事所惑，超然物外，将生命与琴融为一体。

纵观管平湖、吴景略、姚丙炎等前辈琴家，无论是打谱的具体方法，还是打谱中对传统琴乐精神的把握，对琴曲人文内涵的解读，对疑难古指法的诠释，对古琴特有的韵律、节奏气息的掌握，对原谱讹误的处置方法等方面，均积累了诸多的经验。管平湖对待打谱的严谨学术态度，体现于对古指法的精细严密之考证，对改动指法所作的详尽注解等方面，他

万方数据

在打谱中对节奏速度的合理合排，对原曲音乐形象的深入理解，对琴乐传统的传承与发展，无疑已成为现代琴人打谱之典范。由他打谱的《广陵散》《离骚》《碣石调·幽兰》等琴曲，得到琴坛的广泛肯定，如今已成为人们欣赏、研究和琴人传习的经典琴曲。他在打谱活动中所作的艰苦卓绝的探索，对今人打谱也具有方法论上的意义，体现于：

1. 在谱本选择方面，50年代管平湖等琴家已开始对打谱谱本进行比较、甄别，从中选择较佳的谱本为蓝本，以相近的谱本作为校勘本。并在谱字对勘等方面，积累了许多经验。

2. 在古指法解读方面，前辈琴家做了许多令人敬仰的工作。查阜西编纂的17册《存见古琴指法谱字辑览》无疑是今日打谱不可或缺的工具书。而在打谱的古指法研究方面，管平湖的《古指法考》，为今人在打谱中解决打谱中的疑难指法，提供了详尽的材料。尤其是在对早期琴曲的打谱中，管平湖尽量采取从古曲同时代的指法原释去解读琴曲中某些指法的弹奏方法，从而使打谱琴曲最大可能地接近琴曲之原貌。而管平湖打谱的《碣石调·幽兰》《广陵散》等琴曲，则是今人在古指法处理方面提供了很好的参考实例。

3. 在节奏处理方面，管平湖那一代的前辈琴家由于受西方音乐的影响较小，故而他们对乐曲的节奏安排，主要依据琴曲本身的文化内涵和弹奏经验来处理。如人拍节奏的安排，琴曲演奏的速度类型，乐句、乐逗的划分，全曲的结构布局等等，这些均值得今人打谱时学习和借鉴。

4. 管平湖等前辈琴家的打谱，“在保存古琴一脉相承的传统文化面貌、风格及形态式样上，有着极为重要的示范意义。”(成公亮 1996:23)

人们在聆听前辈琴家打谱的琴曲时，常常会不由自主地感到，诸如管平湖打谱的《广陵散》《离骚》《秋鸿》等琴曲，其浑厚苍劲、古朴典雅的气质，真如天成。而在吴景略打谱的琴曲中，无论是《忆故人》之委婉深情，《渔樵问答》之飘逸潇洒，《墨子悲丝》之深刻凝重，《梧叶舞秋风》之轻盈灵动，《胡笳十八拍》之悲怆凄楚，回肠荡气…… 凡此种种，也均被他演绎得千姿百态，各具风采。而与之相比，当代琴家的演奏，就音色而言，传统的古朴之感已明显不如前者；就演奏而言，琴乐深层之文化内涵较前者也显单薄；至于流派特色、个性风格亦不那么明显；并且在中青年琴家中，已出现了一个散于东西南北，风格技巧却很相似的演奏家群体。(成公亮 1996:23)以至于有琴家感叹：现在弹琴的人越来越多，但对琴乐本质、真谛的认识掌握却越来越困难。难道中国古老的传统文化精粹，必然要在现代社会的文明进程中无可奈何地逐渐衰退吗？(成公亮 1996:23)

如同那个时代的许多琴家一样，管平湖、查阜西、吴景略、姚丙炎等前辈琴家长期浸淫于中国传统文化的学养之中，具有诗书琴画等多方面的修养，他们无疑是“传统琴人”的最后一代！而如今，随着传统意义上文人阶层的消亡。浸润了中国古琴数千年的中国传统文化已逐渐走向衰落，随着传统文化精神的消逝，那种古朴恬淡、高古淳厚、精深雅致的琴境，也终将成为消逝了的昨日梦境，或许，这是一种历史的无奈和悲哀！

参考文献

[元]耶律楚材

《弹广陵散终日而成因赋诗五十韵并序》[J]《湛然居士文集》[M]卷十一，《四部丛刊本》。

[宋]佚　名

1925:《琴苑要录·善琴》[J]《琴苑要录》[M]冯水据铁琴铜剑楼本抄。

管平湖

1957:《从“幽兰”“广陵散”的谱式谈到减字谱的时代问题》[J]《人民音乐》X。

中国艺术研究院音乐研究所编

1958:《广陵散》[M]北京，音乐出版社。

1982:《古琴曲集》[C]北京，人民音乐出版社。

[唐]房玄龄

1974:《晋书·嵇康传》[J]《晋书》卷四十九，列传第一九，北京，中华书局

王世襄

1958:《广陵散说明》[J]《广陵散》[M]北京，音乐出版社。

2005:《多才多艺的管平湖先生》[J]《锦灰三堆》[C]北京，生活·读书·新知三联书店。

[明]朱　权

1981:《神奇秘谱·广陵散》[Z]文化部艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》第1册，北京，中华书局。

[清]陈幼慈

1981:《琴论》[J]文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》[M]北京，

(下转52页)

万方数据

方式以及支付内容。从清末至解放前,艺人们是以个人或者私有演出团体名义演出，其薪俸由请书人支付:演出前主家付"利士"表示对艺人的尊重,演出后付出场费。其薪俸有货币和实物两种,而艺人们更愿意实物交易。据艺人陆四辈说,张天培每次出场的费用至少一担米,多时有十担。1949年后,一部分艺人编入曲艺队,由政府分按月发给薪俸;另一部分人或者因为分得了土地，或者因为找到了其他谋生手段而成为业余说书艺人,他们继承了说书人的传统,沿袭了个体经济运作模式。

其次,艺人与其社群之间的关系发生了改变。旧的学徒制度规定徒弟要为师傅无偿工作三年，在这三年里徒弟要料理师傅的日常生活,包括做饭、洗衣等杂活,才有可能等到师傅的教授。1949年后,行会及学徒制度被取消，艺人们受相关文化机构的管理,在曲艺队工作的艺人必须按照有关领导的要求接收指派给他的徒弟，义务教唱。在旧时的学徒制度下,师徒关系犹如父子,而新的传习制度下,艺人和他的弟子却是同事关系。虽然关系发生了变化,但是河洛大鼓的传统也因之失去了对行业未来的控制力。

结语:随着社会的发展，多元文化的勃兴，河洛大鼓已不再是观众唯一的娱乐方式，观众中潜在的大鼓接班人也迅速减少,大鼓的生存面临危机。不过相关部门和大鼓艺人准备恢复已停办近十年的河洛大鼓书会,以扶持这一濒临失传的传统音乐。那么在未来的发展中大鼓艺人们的社会行为会有何种新的变化,将是我们进一步关注的焦点。

参考文献

Melville.J.Herskovits

1948:Man and His Works[M]New York,Alfred A. Knopf.

Alan.P.Merriam

1964: The Anthropology of Music[M] Northwestern University Press.

洛阳市地方史志编纂委员会编

1998:《洛阳市志》(第十三卷)[C]郑州,中州古籍出版社。

刘富琳

1999:《中国传统音乐"口传心授"的传承特征》[J]《音乐研究》Ⅱ。

(责任编辑：吴　凡)

(上接109页)

人民音乐出版社。

[明]徐上瀛

1982:《太还阁琴谱·万峰阁指法秘笺》[J]文化部艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》第10册,北京,中华书局。

吴文光

1982:《明代〈神奇秘谱〉上卷"太古神品"探微》[M]北京，中国艺术研究院研究生部油印本(内部交流资料)。

王　迪、齐毓怡

1984:《琴曲〈广陵散〉初探》[M]北京,中国艺术研究院音乐研究所印(内部交流资料)。

[清]徐　祺

1989:《五知斋琴谱·指法》[J]文化部艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》第14册,北京,中华书局。

虞和钦

1989:《琴镜释疑序》[J]杨宗稷编《琴学丛书》[M]第14册,北京,中国书店影印本。

杨宗稷

1989:《琴镜首·指法一》[J]杨宗稷编《琴学丛书》[M]第6册,北京,中国书店,影印本。

王　迪

1995:《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》[J]《管平湖古琴曲集》(文字本)[C]香港龙音制作有限公司。

查阜西

1995:《佛尼音布》[J]《查阜西琴学文萃》[C]杭州,中国美术学院出版社。

1995:《琴坛漫记》[J]《查阜西琴学文萃》[C]杭州,中国美术学院出版社。

成公亮

1996:《打谱是什么》[J]《音乐研究》I。

乔建中

2004:《一生的琴缘——香港龙音制作有限公司"国乐大师CD专辑"系列制品述评管平湖》[J]《中国音乐学》Ⅰ。

(责任编辑：张振涛)

万方数据