

國立臺灣師範大學音樂學院民族音樂研究所

碩士書面報告

Department or Graduate Institute of Ethnomusicology College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Written Report

《塞上曲》的流變研究與探析

The Transformation Research and Analysis of “Sai Shang Qu”



指導教授：賴秀綢教授

Advisor: Hsiu-Chou Lai

中華民國 113 年 6 月

June 2024

## 謝辭

感謝能在碩士階段進入師大民音所深造，在此學習的三年中接觸了許多新領域，於學術與演奏上都有了更加開闊的視野，然知自己仍有許多不足之處需更加精進，但於民音所的三年時光，就如登高望見眾山之感，能知世界之廣大，亦提醒自己的渺小。

於民音所就讀期間，非常感謝賴秀綢老師擔任我的指導教授，在與老師學琴的過程中，總能感受到老師給予我許多耐心與信心，讓自己能沉住氣、靜下心來磨音樂，也在與老師討論與修改論文的過程中，獲得許多寶貴的指導與建議；感謝顧豐毓老師、林慧寬老師擔任我的口考委員，於論文和演奏上給予我好的建議與回饋，讓我能夠看見不同面向並思考。

感謝在民音所修業時所遇到的每一位老師，謝謝老師們在教學上的無私付出，給予我許多指導、使我在學術研究與演奏上能更加茁壯；感謝苾瑩助教三年中的照顧，在修課、演出、活動中給予許多幫助與建議；感謝在民音所遇到的學長姐、同學、學弟妹們，謝謝大家的照顧與合作，讓課程報告、演出活動能夠完成，這裡也要特別感謝壞孩子、跨民色與誇誇團夥伴們，有大家一起互相扶持完成任務，讓我在碩士生涯中，更感覺自己不是隻身一人面對挑戰。在此也要感謝外文組三年的照顧與提攜，讓我在碩士生涯中學習如何處事，亦在我面臨學業、修業問題時，能夠被傾聽並給予建議，很幸運能在外文組工讀，並與可愛的老師、助教和工讀夥伴們相遇。

最後要感謝我的家人與朋友們，謝謝你們在我就讀碩士時給予正面支持，在我面臨人生低潮時，亦陪伴著我、不斷支持與鼓勵我，讓我能夠好好的走過這一段艱辛且潮濕的陰雨期，也讓我無後顧之憂的完成碩士學位、做自己想做的事。

音樂的路很長，而我還在走著。謝謝在碩士期間遇見的每一個人，亦期待自己能帶著這三年中所學的一切，繼續開創未來。

## 摘要

近百年來，現代國樂之發展多奠定於西方音樂理論基礎之上，與原中國傳統音樂有著許多差異，如記譜法的改變、樂器改革、教學方法變遷…等，而發展歷史悠遠的琵琶音樂亦深受影響。因此筆者試圖窺探琵琶音樂於百年發展中之音樂語法變遷，以琵琶大曲《塞上曲》為例，梳理其從原華秋蘋《琵琶譜》中之多首小曲，衍變至李芳園《南北派十三套琵琶新譜》之大曲型式，再發展至現今諸多流派所詮釋版本之脈絡，並探討其於不同時段、流派與傳承過程中之變化，亦從現代國樂的發展改革、文化認同中，看見、探討琵琶音樂的轉變與發展狀態。

全文共分成四個章節，第一章為緒論，將研究動機、目的與方法講述，並回顧筆者於此文中所參考之文獻；第二章為《塞上曲》之清朝工尺譜源流與轉變梳理，主要以《南北派秘本琵琶譜真傳》、《南北派十三套大曲琵琶新譜》、《養正軒琵琶譜》、《瀛洲古調》、《汪昱庭琵琶譜》五者進行樂曲比對與分析，並探討琵琶音樂由小曲變至大曲之動機與意涵；第三章針對現今九版《塞上曲》演奏譜進行樂曲分析與比較；第四章結論則以記譜法、教學方法為切入點，探討琵琶音樂之轉變背景和意義，進而探討琵琶音樂在近百年中之變化。

**關鍵字：**塞上曲、琵琶音樂、流變、套曲

## Abstract

Over the past century, the development of modern Chinese instrumental music has largely been grounded in Western music theory, resulting in numerous differences from traditional Chinese music, such as changes in notation, instrument reforms, and shifts in teaching methods. The rich historical evolution of pipa music, a longstanding tradition, has also been significantly influenced by these changes. Consequently, this paper endeavors to explore the syntactical transformations in pipa music over the past century of development.

The thesis is divided into four chapters. The first chapter is the introduction, which outlines the research motivation, objectives, and methods, and reviews the literature referenced in this study. The second chapter traces and analyzes the origins and transformations of the Qing Dynasty Gongche Notation of "Sai Shang Qu," focusing on five key sources: "The Secret Pipa Scores of the Northern and Southern Schools," "New Pipa Score with Thirteen Sets of Daqu in the Northern and Southern Schools," "The Pipa Scores of YangZhengXuan," "The Ancient Melodies of Yingzhou," and "The Pipa Scores of Wang Yuting." This chapter examines and compares these musical scores, exploring the motivations and implications behind the transition of pipa music from small pieces to grand compositions. The third chapter analyzes and compares the current nine versions of the "Sai Shang Qu" performance scores. The fourth chapter concludes by discussing the changes in pipa music over the past century, focusing on notation and teaching methods, and examines the background and significance of these transformations.

Keywords: Sai Shang Qu, Pipa music, Transformation, Pipa Daqu

## 目錄

謝辭.....	i
摘要.....	ii
Abstract .....	iii
表次.....	vi
圖次.....	vii
譜次.....	viii
凡例.....	x
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻探討.....	2
第三節 研究方法與步驟.....	7
第四節 研究範疇與限制.....	9
第二章 《塞上曲》之清朝工尺譜原流與轉變.....	10
第一節 明清時期琵琶音樂流派發展概述.....	10
第二節 華秋蘋《琵琶譜》中之五首小曲分析.....	22
第三節 《南北派十三套大曲琵琶新譜》中之《塞上曲》分析.....	29
第四節 《瀛洲古調》中之五首小曲分析.....	34
第五節 《養正軒琵琶譜》中之《武林逸韻》分析.....	44
第六節 《汪昱庭琵琶譜》中之《塞上曲》分析.....	55
小結.....	65
第三章 《塞上曲》之簡譜九版分析與比較.....	69
第一節 九版簡譜之分類.....	69
第二節 平湖派兩版之分析與比較.....	73
第三節 浦東派版本分析.....	77
第四節 汪派四版之分析與比較.....	80
第五節 王範地演奏譜分析.....	90
第六節 劉德海演奏譜分析.....	94
小結.....	98

參考文獻.....	106
附錄.....	109
《華秋蘋琵琶譜》中之五首小曲譯譜.....	109
《南北派十三套大曲琵琶新譜》《塞上曲》譯譜.....	114
《瀛洲古調》五首小曲譯譜.....	119
《養正軒琵琶譜》四首小曲譯譜.....	124
《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》譯譜.....	128



## 表次

〈表 1〉華秋蘋《琵琶譜》收錄樂曲分類.....	12
〈表 2〉：《華氏譜》中之右手指法.....	22
〈表 3〉：《華氏譜》中之左手指法.....	23
〈表 4〉：《華氏譜》中同指法之變化.....	25
〈表 5〉《華氏譜》五首小曲指法運用狀況：.....	27
〈表 6〉《李氏譜》《塞上曲》中之指法使用情況：.....	33
〈表 7〉：《瀛洲古調》中之套曲關係.....	35
〈表 8〉《瀛譜》中之右手指法.....	38
〈表 9〉《瀛譜》中之左手指法.....	39
〈表 10〉《瀛譜》中同指法之變化.....	41
〈表 11〉《瀛譜》五首小曲中之指法使用情況：.....	43
〈表 12〉《養譜》中之右手指法.....	45
〈表 13〉《養譜》中之左手指法.....	47
〈表 14〉《養譜》中同指法之運用.....	50
〈表 15〉《養譜》四首小曲中之指法使用情況：.....	50
〈表 16〉《汪昱庭琵琶譜》中之右手指法.....	55
〈表 17〉《汪昱庭琵琶譜》中之左手指法.....	59
〈表 18〉《汪譜》《塞上曲》中之指法使用情況：.....	61
〈表 19〉：五本古譜中之小曲名稱比較.....	66
〈表 20〉：五本古譜中小曲源流與指法運用特色比較.....	66
〈表 21〉1990 年至今之《塞上曲》九版簡譜分類.....	70
〈表 22〉九版《塞上曲》之記譜調性、段數、段名整理.....	71
〈表 23〉汪派四版演奏譜各段落小節數.....	86

## 圖次

圖 1：《華氏譜》總目 .....	11
圖 2：《瀛洲古調》目錄，第一頁 .....	15
圖 3：《瀛洲古調》目錄，第二頁 .....	16
圖 4：《養正軒琵琶譜》，正工調表 .....	19
圖 5：《養譜》發音統計 .....	20
圖 6：《華氏譜》〈思春〉 .....	29
圖 7：《李氏譜》〈宮苑思春〉 .....	30



## 譜目錄

譜例 2-1 《華氏譜》五首小曲中結束樂句出現一板三音時之運用概況.....	28
譜例 2-2：《華氏譜》〈思春〉與《李氏譜》〈宮苑思春〉之譯譜比較.....	32
譜例 2-3：《華氏譜》〈訴怨〉與《瀛洲古調》〈訴冤〉之譯譜比較.....	37
譜例 2-4：《瀛譜》〈思春〉中扣指法與泛音結合之運用。.....	43
譜例 2-5：《養譜》〈昭君怨〉第 10-11 小節雙彈指法使用情況.....	51
譜例 2-6：《養譜》〈泣顏回〉第 29、32 小節雙彈指法位置.....	52
譜例 2-7：《養譜》〈泣顏回〉第 10、62 小節雙彈指法位置.....	52
譜例 2-8：《華氏譜》與《養譜》之〈思春〉比較.....	53
譜例 2-9：《華氏譜》與《養譜》之〈泣顏回〉比較.....	54
譜例 2-10：《汪譜》〈宮苑春思〉推弦使用規律.....	62
譜例 2-11：《汪譜》〈昭君怨〉推弦使用規律.....	63
譜例 2-12：《汪譜》〈湘妃淚〉推弦使用規律.....	64
譜例 2-13：《汪譜》〈湘妃淚〉之帶輪使用情況.....	65
譜例 2-14：《汪譜》〈思漢〉之帶輪使用情況.....	65
譜例 3-1：平湖派兩個版本之〈宮苑思春〉比較 1~21 小節.....	74
譜例 3-2：《塞上曲》朱荇菁、楊少彝傳譜〈宮苑思春〉段中推拉音使用概況.....	75
譜例 3-3：平湖派兩個版本《塞上曲》〈思漢〉段 61 小節至結尾比較.....	76
譜例 3-4：浦東派《思春》段右手彈奏位置於譜面之標註概況.....	78
譜例 3-5：浦東派《思春》〈思春〉段打音、擻音之使用概況 19~36 小節.....	79
譜例 3-6：浦東派《思春》〈思春〉段推拉音、吟揉使用概況 25~42 小節.....	79
譜例 3-7：《塞上曲》李廷松演奏譜第一段〈宮苑思春〉1~23 小節.....	82
譜例 3-8：《塞上曲》衛仲樂演奏譜第一段〈宮苑思春〉1~16 小節.....	83
譜例 3-9：《塞上曲》衛仲樂演奏譜第五段〈思漢〉43~63 小節.....	84
譜例 3-10：《塞上曲》陳永祿演奏譜〈思春〉段切分音音型使用 49~68 小節.....	85
譜例 3-11：《塞上曲》蔣風之傳譜〈昭君怨〉段掃輪指法使用 1~30 小節.....	85
譜例 3-12：李廷松與衛仲樂演奏譜〈宮苑思春〉比較.....	87
譜例 3-13：李廷松與衛仲樂演奏譜〈昭君怨〉比較.....	88
譜例 3-14：李廷松與陳永祿演奏譜〈妝臺秋思〉比較.....	88
譜例 3-15：汪派四個版本之〈思漢〉比較.....	89
譜例 3-16：《塞上曲》王範地演奏譜〈宮苑思春〉段吟揉符號差異.....	91
譜例 3-17：《塞上曲》王範地演奏譜〈宮苑思春〉段右手彈奏位置使用概況.....	92
譜例 3-18：《塞上曲》王範地演奏譜中對於速度之描述文字.....	93

譜例 3-19：《塞上曲》劉德海演奏譜中〈秋思〉挑指法使用.....	96
譜例 3-20：《塞上曲》劉德海演奏譜中〈滴淚〉反彈指法使用.....	97



## 凡例

### 一、標點符號之使用：

(一) 《》：用於書名、期刊名、樂譜譜本名、大曲曲名，例如：李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、琵琶大曲《塞上曲》…等。

(二) 〈〉：用於學位論文、期刊文章、獨立小曲曲名、樂曲中之樂段名，例如：華秋蘋《琵琶譜》中之〈思春〉、劉德海演奏譜版本之《塞上曲》中之〈滴淚〉…等。

### 二、譜本名之簡稱：

《南北派秘本琵琶譜真傳》亦稱華秋蘋《琵琶譜》，此處為方便閱讀因此簡稱為《華氏譜》，同理亦將李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》簡稱為《李氏譜》、沈肇州《瀛洲古調》為《瀛譜》、沈浩初《養正軒琵琶譜》簡稱為《養譜》、《汪昱庭琵琶譜》簡稱為《汪譜》。

### 三、「五首小曲」之意：

目錄中或文中所提「五首小曲」為《塞上曲》之前身，即指《華氏譜》中的〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉、〈訴怨〉五者，而於探討《瀛洲古調》之五首小曲時，亦指此五首同名小曲。

# 第一章 緒論

琵琶音樂之發展歷史悠遠且蓬勃，曾於唐朝時期達至其發展巔峰，又於明清時期再次進入發展高峰，現今的許多曲譜與演奏手法、流派也在此時訂定，直至今日，琵琶音樂仍保有明清璀璨之影。觀 20 世紀至今之琵琶音樂發展，其在百年中經歷無數次改革與轉變，如清朝不同時期之盛衰、1919 年五四運動、1927 年國樂改進社之出現、兩岸分裂、兩岸各地之發展…等，多項歷史事件不單是沉睡在史書之中，更是活生生地影響著社會、教育、文化與藝術發展。

## 第一節 研究動機與目的

筆者在習琴十餘年的歲月中，時常被現代琵琶音樂作品之多元與豐富性驚豔，也對於琵琶的古曲與過去有著濃厚興趣，但現存之樂譜、文獻與傳承狀態使我們難以探究明清時期之前的琵琶音樂風貌，因此筆者希望可以從現有且可辨識之樂譜、文獻與相關影音記錄，觀察與挖掘琵琶音樂過往之榮景，亦從晚清流傳之樂譜，與近代琵琶演奏者之演奏譜中進行比對與分析，從中看見近百年琵琶音樂是如何轉變？並找尋琵琶音樂轉變的蛛絲馬跡，和自身的文化認同與定位。

以上所述皆欲梳理清楚琵琶音樂改革、轉變歷程之原因與脈絡，也希望從近百年之變革歷程經驗中，省思對於琵琶音樂的教學、傳承與保存方式，更進一步思考其未來發展方向。

而此次筆者選以《塞上曲》作為研究對象，除因此曲之淵流與脈絡清晰易尋外，更是因其為大套文曲型式，於琵琶音樂中之地位更是非可輕視；而琵琶音樂之套曲始於《李氏譜》，較多是由曲風相近的六十八板小曲集合而成再重新命名，有時也會根據大曲之曲名，重新給予原小曲新的段落名稱，其原音樂與曲名並無實質關聯，如現今著名的《春江花月夜》(原名《夕陽簫鼓》、《潯陽夜月》、《潯陽琵琶》、《潯陽曲》等)、《陽春白雪》(原名《陽春古曲》)，和本文探討之《塞上曲》…等。(此處並無舉例武曲之大曲作品是因如《十面埋伏》、《霸王卸甲》等曲之形成、架構邏輯皆與文曲不同，因此不

共列併論)，筆者對於由多首小曲組成一大曲型式之舉感到好奇，大曲型式為何而出現？在琵琶音樂之歷程中又有著什麼樣的象徵意涵與地位？當時之發展環境如何改變琵琶音樂的形貌？是否也將反映出人們聆聽方式與習慣的改變？以上疑問亦為筆者此次欲研究與探究之目的。

## 第二節 文獻探討

本研究雖主要聚焦於琵琶古曲《塞上曲》於不同年代、版本與流派之音樂差異與變化，但筆者希望藉由這次的樂譜、音樂分析後，能夠回到琵琶音樂之發展脈絡與音樂文化之傳承探究，因此筆者除了論述琵琶音樂相關之專書、期刊文章、學位論文，和含有《塞上曲》樂曲之五版工尺譜、九版《塞上曲》簡譜以外，也參考了與音樂文化傳承相關之中英文文獻，以下依內容進行劃分與論述：

### 一、琵琶音樂相關之專書與文章

此部分將分為專書、期刊文章與學術論文三者進行論述。

(一) 琵琶音樂專書：論述琵琶音樂之專書甚多，筆者主要參考韓淑德、張之年《中國琵琶史稿》(1987)、莊永平《琵琶手冊》(2001)與陳澤民《琵琶文論集》(2013)；其中《中國琵琶史稿》主要將琵琶分為秦琵琶、曲項琵琶與曲項多柱琵琶三篇，進行其歷史源流、發展、演奏技巧、樂曲藝術表現與演奏家之論述，筆者主要參考曲項多柱琵琶一篇，以理解明清時期至民初之琵琶音樂發展狀況。於《琵琶手冊》一書則是參考了琵琶之歷史沿革、樂譜概要與琵琶音樂家之章節，除對於琵琶之發展歷史有了更清晰的理解外，此書中所記載之近代琵琶演奏家也較廣泛與詳盡，使筆者於梳理與理解明清至今之琵琶音樂發展上有莫大之幫助。最後《琵琶文論集》主要參考《浦東琵琶譜》、《閒敘幽音》與《鞠士林琵琶譜》三本譜本之關係梳理。

(二) 期刊文章：與琵琶音樂研究相關之期刊文章亦不計其數，在與《塞上曲》一曲相關之期刊文章中，筆者參考了章紅豔〈《塞上曲》源流〉(2002)，其文中論述

了《塞上曲》之發展脈絡、各流派音樂特色，並且作者也對於流派的出現、各派音樂詮釋、流派對琵琶音樂發展之代表意義提出自我觀點，使筆者在找尋《塞上曲》，甚至是找尋琵琶音樂語法轉變之動機時，給予不同的思考面向。另外在探討琵琶音樂的轉變上，筆者參考了蘇筠涵〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉(2017)和劉葦華〈從民國初年兩位琵琶樂人看琵琶音樂的繼承與變遷〉(2022)兩篇文章，前者以記譜法作為切入點，探討從工尺譜至五線譜、簡譜之過程與代表意義，並提出工尺譜與現今常用之簡譜(五線譜)記譜法，在琵琶音樂的教學與傳承上，雖有利於學生能夠依照樂譜與老師的指導，快速的把掌握樂曲內容，但也因簡譜(五線譜)將所有音符皆平整的呈現於譜面上，使過往的骨幹、加花音之主從關係難以區分，也使學生失去以骨幹音為主體進行發想與演繹之能力。後者則是以王露、朱英兩位民國初年之琵琶樂人為對象，以其二人於北京大學音樂研究會與國立音樂院任教時，所教授之曲目、創作作品、音樂思潮論述與演出內容，歸納出民國時期之琵琶音樂發展。此二篇文章皆對於筆者釐清民國初年之琵琶音樂發展有所幫助，亦於兩位琵琶前輩之文章中，看出琵琶音樂在時代與中西音樂思潮之影響下所面臨之改變與困難。最後，在探討琵琶音樂之轉變時，筆者同時也欲理解兩岸於此之看法是否有所不同，因此也參考了劉璐〈Contemporary Chinese Pipa Music and Its Future〉(2012)一文，其中作者訪問中央音樂學院和瀋陽音樂學院任教之教師，對於現今青年琵琶演奏者之看法、琵琶音樂之教學近況，與現今國樂作曲家之創作手法與作品進行探討，提出現今琵琶青年演奏家普遍對於技巧掌握度高，卻缺乏對於中國音樂韻味、氣韻之掌握能力，且在樂曲之學習上，現今學子多喜愛彈奏技巧難度高、樂曲速度快之曲目，反而不願意學習琵琶古曲；而現今許多現代國樂作曲家，在創作時總以西方作曲手法為主，未考慮到琵琶之音色與音樂氣韻、語法，因此許多作品就如曇花一現般，無法經起時間的考驗，於歷史的洪流中留下。由此也可知，琵琶音樂於兩岸所關注與擔憂之問題大致相同，然而對於琵琶音樂現況的反思與改革，仍需更多琵琶人意識到其現況和困難，並以長遠之角度找尋改革方法。

(三) 學術論文：於此研究中，筆者需解析五版《塞上曲》之工尺譜，在譯譜時於許多指法、記譜法之理解上多有不足，因此除譜本中之凡例以外，亦參考了許克巍〈華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究〉(1988)、賴秀綢〈《瀛洲古調》之研究〉(2009)、許牧慈〈傳統琵琶曲目研究〉(2011)和蘇筠涵〈明清琵琶樂曲：樂譜與詮釋之間關係之研究〉(2019)等四篇學位論文，其內容皆為研究明清時期之琵琶工尺譜本，並調查不同樂譜於琵琶音樂發展中之意涵，亦將譜本中之樂曲、指法進行譯譜與分析，使筆者在譯譜過程中有前輩之跡得以依循，亦在進行不同譜本之音樂比較時，找尋音樂語法變化的蛛絲馬跡。除以上四篇學術論文外，筆者亦參考李佳曉〈李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》研究〉(2021)一篇，除對於李芳園之生平、習樂歷程有較詳盡之論述外，對於《李氏譜》之歷史文化背景、於琵琶音樂發展中之代表意義、樂譜結構、指法分析…等，皆有完整描述，使筆者在探究琵琶之演奏型式的改變有莫大幫助。另外，筆者也參考了李友倫〈琵琶文曲《塞上曲》演奏版本之探討〉(2009)，文中對於平湖派、浦東派、汪派《塞上曲》(《思春》)的音樂分析與各流派音樂特色、琵琶音樂家生平與音樂審美皆詳述，亦將個人風格之演奏版本也加入探討(劉德海、王範地之演奏版本)，使筆者在蒐集、整理非工尺譜之版本譜本，與找尋近代琵琶音樂家時，能夠進行比對與檢視，盡量避免在版本蒐集上有所缺漏。

## 二、含有《塞上曲》樂曲之譜本

此研究主要從《塞上曲》探討琵琶音樂於近百年之變化，因此除了現今彈奏、教學所使用之簡譜譜本外，筆者亦找尋了無錫派、平湖派、浦東派與汪派之工尺譜本，但因工尺譜本之譜面保存狀況不同，因此除了參考上海音樂出版社所出版之《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》一書所收錄之工尺譜本外，筆者也找尋了其他版本進行對照，其多為簡譜譜本後附錄工尺譜本，詳盡譜本如下：

### (一)工尺譜：

1. 上海音樂出版社《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》(2016)中之《南北派十三套琵琶大曲》、《養正軒琵琶譜》、《瀛洲古調》
2. 學藝出版社《琵琶獨奏十大名曲》(1989)中之《華秋蘋琵琶譜》
3. 人民出版社《汪派琵琶演奏譜》(2004)中之《汪昱庭琵琶譜》

## (二)簡譜譜本：

1. 人民音樂出版社《琵琶曲集》(2004)
2. 學藝出版社《琵琶獨奏十大名曲》(1989)
3. 人民音樂出版社《平湖派琵琶曲 13 首》(1990)
4. 人民出版社《汪派琵琶演奏譜》(2004)
5. 台北市立國樂團《汪派琵琶李廷松先生演奏譜》(1996)
6. 學林出版社《衛仲樂琵琶演奏曲集》(1994)
7. 偉確華粹出版社《王範地琵琶演奏譜》(2003)

## 三、音樂文化傳承相關論述之專書與文章

琵琶音樂經歷逾百年，除在演奏形式、樂器型制…等，朝向西方古典音樂發展，亦於教學、作曲上一一跟進，筆者參考阿達利《噪音：音樂的政治經濟學》一書，書中作者提出音樂於社會秩序與規範中，具有操控、掌握互動之功能，亦可能成為被政治、經濟所利用之工具，當音聲於當下社會、政治背景不被認同時，即被視為「噪音」之存在，而噪音會於時代變遷下，經過含納、轉化、調諧等階段，最後被複製並成為新秩序，噪音作為打破舊秩序的開始，亦是暗示社會或政治的轉變起點，筆者由此觀點思考琵琶音樂於現今社會之樣貌，與過往歷史脈絡中之發展狀態，欲從中探討琵琶音樂於今的追求與發展展望；另在蘇筠涵〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉(2017)期刊文章中，也提出了對於不同記譜法對於音樂學子學習傳統音樂之影響，雖五線譜或簡譜之記譜法能夠使學生快速掌握樂曲樣貌，但同時也使學生失去從骨幹音進行發展、詮釋之能力，亦難以分辨譜中兩音之間的主從關係，進而影響琵琶音樂語彙和風格。除兩篇對於現代國樂與琵琶音樂之傳承、

文化認同…等議題之討論外，筆者亦參考了由 Huib Schippers 和 Catherine Grant 合著的 *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*.(2016)一書，書中第一章<sup>1</sup>便提出對於音樂文化保存之種種問題，如音樂文化之於政治、宗教或不同族群的社會層級之中，這些得以留傳下來的音樂是否為真正的「傳統」？或只是被較有權威、權力的一群人所篩選而留下？而音樂文化又該如何永續流傳？堅持一成不變的音樂文化也會面臨僵化(ossification)之問題，最後作者提出音樂文化應朝向多元發展，能使原有的音樂風貌保存下來，也可看見不同音樂文化於不同時空、背景中之發展與轉變，此想法使筆者對於琵琶音樂保存之想法有了新的見解，不只是堅持於其傳統樣貌，更應看見琵琶音樂於不同面向下的面貌。



---

<sup>1</sup> Huib Schippers, Sound Futures: Exploring the Ecology of Music Sustainability, *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective* (New York: Oxford University Press, 2016), 1-18.

### 第三節 研究方法與步驟

音樂領域的研究中，理論與音樂本體皆為兩大重要組成要素，本文所要探討之面向為琵琶音樂近百年中的轉變，其研究方法除了分析現下可辨識之樂譜與現存文獻外，也需從音樂本體出發，因此聆聽與演奏實務操作皆為必不可少之途徑。

然而音樂本體的變遷與社會、文化、風俗、地方都有著密不可分之關係，因此筆者除探討音樂相關文獻之外，也將結合當時代之歷史事件、社會變革進行探討與剖析，以此達到探討琵琶音樂變化之目的。

筆者將使用以下幾個方法進行研究：

#### 一、實際演奏：

筆者梳理各流派與演奏版本之《塞上曲》，並透過實際演奏，使自己對於曲中之演奏風格與演奏指法、音樂語法有更深入的理解與感受。

#### 二、樂譜整理與分析：

音樂領域的研究中，理論與音樂本體皆為兩大重要組成要素，本文所要探討之面向為琵琶音樂在近百年中的轉變，其研究方法除了分析目前可辨識之樂譜與現存文獻外，也需從音樂本體出發，因此聆聽與演奏實務操作皆為必不可少之途徑。

然而音樂本體的變遷與社會、文化、風俗、地方性都有著密不可分之關係，因此筆者除探討音樂相關文獻之外，也將結合當時代之歷史事件、社會變革進行探討與剖析，以此達到探討琵琶音樂變化之目的。

筆者使用以下幾個方法進行研究：

(一) 本文分析華秋蘋《琵琶譜》中之五首小曲；李芳園《南北派十三套大曲》中之《塞上曲》一曲；沈浩初《養正軒琵琶譜》中之《思春》一套曲；崇明派傳譜《瀛洲古調》中與《華氏譜》同名之五首小曲；《汪昱庭琵琶譜》中之《塞上曲》一曲，並將五本工尺譜所記載之《塞上曲》旋律進行比較。

(二) 除上述五本古譜外，筆者亦將現有的九個版本之《塞上曲》簡譜進行分析，此九版分別為：1.李芳園譜，王天健、何明威譯譜 2.沈浩初傳譜，林石城整理(曲名《思春》)

3.陳永祿演奏譜 4.蔣風之傳譜，鄺宇忠整理 5.朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理 6.李廷松演奏譜，李光祖整理 7.衛仲樂演奏譜 8.吳夢飛傳譜，劉德海演奏譜 9.王範地演奏譜。

### 三、影音資料分析：

除音樂文本與自身實際彈奏外，音樂檔案亦是在音樂傳承中重要的保存方法之一，有聲的檔案更能使後世人清晰、確切的理解當時的音樂狀態與風格、語法、詮釋手法…等，筆者亦於目前有限的影音檔案中，找尋不同流派、不同傳人、版本所演奏之《塞上曲》錄音檔案，筆者主要參考由傳人本人演奏之音檔，但由於目前所能蒐集到之影音檔案，因年代久遠尚無法將筆者於文中所列之文本找齊，而許多影音資料也並非全是出版過的影音品，多是單首置於串流網站上。

筆者以現有文獻中不同流派之傳人為基礎，將影音檔案分類依照演奏版本與流派進行分類，不僅是探討流派間的詮釋手法與風格，更是找尋在同流派、不同傳人間的音樂特色，再以各派傳人之活躍年代為基礎進行編排，望以此方式找尋琵琶音樂語法之轉變痕跡。

### 四、文史資料分析：

經過音樂文本與有聲檔案之分析後，筆者亦梳理過往對於不同流派、琵琶音樂論述之文獻資料，除從音樂本身進行探討之外，也找出後代琵琶演奏者、琵琶音樂研究者，對於悠久琵琶音樂歷史之理解與描述，不僅是探討音樂層面之不同，更是從人文、思想、社會、意識與歷史角度切入，以理解琵琶音樂中之不同詮釋手法與風格，和當下之社會、歷史脈絡之間關聯性，亦從中找尋出對於現今之現代國樂發展、琵琶音樂轉變之脈絡，延伸至文化認同與自我定位之思考。

#### 第四節 研究範疇與限制

本文以《塞上曲》(思春)為主軸、樂譜出版年份為主要時間劃分線；以無錫派、平湖派、浦東派、崇明派、汪派等五版工尺譜，和現今經過整理、譯譜或經個人詮釋風格版本之九版簡譜為研究對象，從樂譜與音樂檔案進行分析與比較，觀察琵琶樂人從清朝至今對於音樂詮釋、美學概念與音樂語法之轉變。

因工尺譜之記譜方式未能明確的記載節奏型態，且因樂譜之保存情況恐有辨識困難與疏漏之情況，因此筆者在進行五版工尺譜之譯譜時，雖找尋各位琵琶前輩之論文或文章進行譯譜版本之比對，還是在各譯譜間發現差異，正因如此筆者於此文章中之譯譜也只能將音高正確譯出，節奏則需在多方比較與音樂語韻之間找尋較相近之版本。

另因中國音樂之研究，並非從譜面之記載就能完全領會樂曲風格、氣韻，雖有之絲馬跡可循，但於教學與傳承上，更需由教學者以口傳之方式，致使學習者更能掌握樂曲風格，因此，此次研究不能完全只按照樂譜進行分析與論述，亦須以音樂錄音檔案、老師之教學口傳內容作為依據，然而現今所能觸及之清朝琵琶樂人演奏音檔仍不完整，因此於不同流派傳人之演奏風格上，仍有無法準確領會之情況。

## 第二章《塞上曲》之清朝工尺譜原流與轉變

於琵琶音樂中，不同流派對於同首樂曲之詮釋亦有所差異，因此本章第一節：琵琶音樂流派發展概述，將以本文中主要探討之五本古譜，對於琵琶音樂的流派與發展狀況進行梳理概述。另，雖此研究是以樂譜與影音資料為研究依據，而自 1819 年《華氏譜》至 1980 年《汪譜》的五版古譜都無影音資料的留存，再加上樂譜的辨識度也無法百分之百精準，因此筆者之譯譜仍然會有所缺漏之處；但從各譜本之凡例、文字記載與樂譜中，還是可以看出琵琶音樂轉變的蛛絲馬跡，因此本章之第二節至第六節將會對於五版工尺譜進行譯譜與分析；第七節則會將五版工尺譜進行比較。

### 第一節 明清時期琵琶音樂流派發展概述

關於琵琶音樂流派之記載最早出現於《華氏譜》，確立了清朝中期(約於 1800 年代初)浙江派(南派)與直隸派(北派)兩派之分，且兩者在樂曲與指法上便有所差異，指法可見華秋蘋於凡例中所著：「輪指也，先以禁名中食四指次第彈下，然後大指挑上，謂之單輪…浙派先以食中名禁次第彈下然後大指挑上。」<sup>2</sup>由此便可知南北派在指法的使用上有些許差異。

樂曲則可見《華氏譜》之琵琶譜總目，卷上收錄北派西板十二曲、大曲一曲和雜板一曲，而西板又被細分成文板與武板；卷中與卷下則收錄了南派西板四十九曲與大曲五曲，其中西板則細分成文板、武板、隨手八板和雜板四類。

其中雖北派與南派都有「雜板」二字出現，但其樂曲性質迥異，卷上北派中的雜板所收錄之曲目為《普庵咒》，性質類於宗教樂曲；卷中南派的西板小曲中歸類於雜板之樂曲則為非文板與武板之小曲；但為何同為華秋蘋所整理與收錄的《華氏譜》，卻在南北派曲目的分類概念上有所差異？據《華氏譜》凡例中所著：「斯譜向為授受者所秘故無刻本，茲係南北真傳更加詳訂，公諸於同好，以免抄錄至有魯魚亥豕之訛。」<sup>3</sup>以此可知華

---

<sup>2</sup> 中國民族管弦樂學會，《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》(上海：上海音樂出版社，2016)，31。

<sup>3</sup> 《華秋蘋琵琶譜》〈凡例〉。

秋蘋整理《華氏譜》之目的是將當時流傳的琵琶曲目統整出一個公版，讓往後的琵琶學習者可避免樂譜抄錄的錯誤，由此也可推斷華秋蘋在編訂此譜時，應也是照著南北派各自對於曲目之詮釋與理解才進行分類，可能並非華秋蘋自己對於樂曲的性質進行總目的編纂，可見當時南北派對於樂曲分類之理解概念也有所不同。

琵琶譜總目	凡例	琵琶圖式	指法	卷上 直隸派	正調圖式	西板 十二曲	大曲 一曲
雜板 一曲	卷中 浙江派	西板 四十九曲	卷下 浙江派	大曲 五曲			

圖 1：《華氏譜》總目

〈表 1〉華秋蘋《琵琶譜》收錄樂曲分類

卷上	北派(直隸)	西板	六十八板小曲	12 首	文板(5 首)	正調
					武板(7 首)	
		大曲	大曲	1 首	武曲	正調
		雜板	大曲	1 首	宗教類曲目	尺調
卷中	南派(浙江)	西板	六十八板小曲	49 首	文板(18 首)	正調
					武板(12 首)	
					隨手八板(5 首)	
					雜板(14 首)	
卷下	南派(浙江)	大曲	大曲	5 首	武曲(3 首)	正宮變調
					文曲(1 首)	六調
					宗教類曲目(1 首)	正宮轉調

繼南北派之分後，約從《華氏譜》出現至今，世人對於琵琶音樂流派之理解與論述，多是以其有師承、傳譜與獨特音樂風格三個條件；如今被眾人所知的五個派別，皆有樂譜的出版與清楚的傳習者脈絡可探，從其樂譜和指法中，亦可見各派音樂風格特色。這

些譜集的整理與出版，為琵琶音樂奠定下扎實基礎，亦促使琵琶登上獨奏樂器之地位，而從曲譜與流派的地區分布與發展中也可發現，現今所留傳下來的樂譜較多還是以《華氏譜》為源頭，於江、浙一帶發展，為後世人所稱「無錫派」；關於淮河以北地區的琵琶音樂，記載和論述數量與南部相差甚遠。對於琵琶音樂在十九世紀中國北部地區之發展，可說是如風中殘燭，劉德海之《流派篇》中曾寫道：「新疆派早已化解，只剩下江南一派了。琵琶界長期以來在這一派群內細分派別，分來分去總兜不出“江南”這一圈子。」

<sup>4</sup>此現象與當時的經濟、文化發展亦有著強烈關係，如庄永平《琵琶手冊》中所著：

19世紀中葉前後，江南一帶江浙兩省地區各琵琶流派的崛起，特別是自上海開埠後，城市急速發展，經濟文化發達，成為全國琵琶音樂的中心。近代以來的無錫派、平湖派、浦東派、崇明派、上海派等琵琶流派，無不與上海有關。<sup>5</sup>

繼1819年《華氏譜》問世後，1895年又有《李氏譜》的出現，為平湖派之重要傳譜，且譜中所記載之樂曲皆為大曲(套曲)形式，與先前《華氏譜》中除有文、武、雜曲之分，亦有大曲、六十八板小曲之形式差異甚大；對於為什麼《李氏譜》中皆收錄大曲，筆者認為有兩種可能。於閱讀《李氏譜》之凡例時，李芳園在凡例中寫道：「向存南北兩派共十三套曲，異法同今會集之合成一譜。」<sup>6</sup>一是以原《華氏譜》中只收錄了七首大曲來看，華秋蘋在編錄《華氏譜》時可能未將當時所有之大曲皆收錄完畢，又或者是在《李氏譜》問世前的約80年間，琵琶音樂在發展上更加成熟，因此有了更多大曲演奏型式的出現；二則可能是於當時的時空背景之下，琵琶音樂較朝向民間音樂、小曲發展，而李氏家族則致力於將琵琶音樂從民間音樂走向文人音樂發展，將其自古至今的音樂內涵與藝術涵養保存並傳承，因此決定編著非民間音樂風格的琵琶樂譜，如李佳曉於其碩士論文中所寫道：

當時琵琶音樂所處的大環境，使李芳園的父親李其鈺有感於當時流行的琵琶音樂多為靡靡之音、豔曲淫聲，希望能恢復琵琶音樂的正統，超越隋唐琵琶的輝煌。李芳園先生繼承父志，…，立志於編著一本正統琵琶音樂譜集，作為琵琶音樂傳承和教學的指南。<sup>7</sup>

<sup>4</sup> 劉德海，〈流派篇〉，《中央音樂學院學報》No.1(1995)：58。

<sup>5</sup> 庄永平，《琵琶手冊》(上海音樂出版社，2001)：46。

<sup>6</sup> 中國民族管弦樂學會，《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》(上海：上海音樂出版社，2016)，101。

<sup>7</sup> 李佳曉，〈李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》研究〉(浙江師範大學音樂與舞蹈學碩

此兩種假設皆有可能，因琵琶音樂於宋朝時期就已走入民間，於清朝時期亦為民間音樂型態，演奏形式彈性大、較無統一版本，可能於《華氏譜》出現的年代前後，雖已有將幾首六十八板小曲串連演奏之方式出現，但尚未有較固定的套曲演奏形式，因此在《華氏譜》中除已成熟之大曲外，多還是以小曲而非大曲形式記譜，而在《李氏譜》出現的年代前後，則可能是更加確立了套曲的演奏形式，對於小曲連串的技术也更加成熟，如李芳園在凡例中寫道：

斯譜為授受者所秘，其中音節聲調較坊刻華君秋蘋，更覺花樣翻新，益徵美備，且陽春、潯陽、陳隋諸曲向無刻本，茲特一一增入詳加參訂，公諸同好，以免抄錄有魯魚亥豕之訛。<sup>8</sup>

除在譜本與音高之比對外，由此可確定《李氏譜》中之樂曲是以《華氏譜》作為基礎，再進行加花與翻新。

繼《李氏譜》後約 20 年，又有《瀛洲古調》的琵琶譜本出現，由於崇明島之地理位置四面環海，在與其他地區之交流上較為困難，早期之習琴者多承襲於北派琵琶之樂人，因此《瀛洲古調》中所收錄之樂曲也與《華氏譜》中的六十八版小曲略有不同，詳見《瀛洲古調》之目錄。

---

士論文，2021)，18。

<sup>8</sup> 中國民族管弦樂學會，《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》(上海：上海音樂出版社，2016)，101。

瀛洲古調	
<p>雲裏雁 平沙澄浪 一馬雙駝 小十面 雙躲 矮子上扶梯 訴冤 梅梢月 三仙橋 嬌花映日</p>	<p>美人思月 月兒高 後小銀槍 寒鵲爭梅 雀欲回巢 魚兒戲水 三潭印月 美女思春</p>
<p>平沙落雁 三通鼓 金湖龍 金橋勒馬 脫紅袍 扳散手 鷓鴣鳴深樹 玉如意 臨風柳翠 秋月穿波</p>	<p>飛花點翠 梅花點脂 小銀槍 蜻蜓點水 獅子滾繡毬 纏珠簾 蘇隄春曉 柳弄春暉</p>

圖 2：《瀛洲古調》目錄，第一頁。

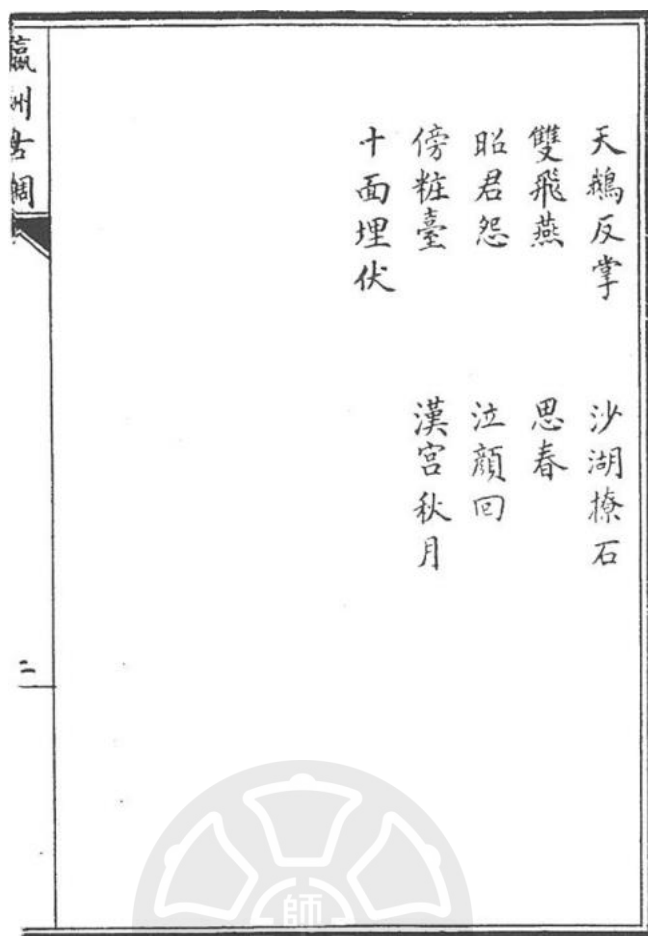


圖 3：《瀛洲古調》目錄，第二頁

《瀛洲古調》中所收錄之曲目多為六十八板小曲，可以小曲獨首演奏，亦可連綴成套曲，且所收錄之曲目有些並未出現於《華氏譜》中，如〈小銀槍〉、〈獅子滾繡球〉、〈蜻蜓點水〉、〈雀欲回巢〉…等曲，皆只出現於《瀛洲古調》中；雖說崇明島上之琵琶樂人們多承襲自北派琵琶，但也並非全無受到南派琵琶樂人之影響，如在《瀛洲古調》之凡例中，就有寫道：「是編左右手指法即取浙江陳牧夫原譜茲再印出庶便觀覽。」<sup>9</sup>所以雖在譜本中有多首小曲與《華氏譜》不同，但如〈思春〉、〈昭君怨〉和〈泣顏回〉…等小曲，其骨幹音實與《華氏譜》中同名同首之小曲相同，只是這些小曲於《瀛洲古調》又多了些許變化，相較《華氏譜》稍添些許風采；而記於此譜本之小曲不但顯出崇明派音樂之獨特性，亦保留了多元的琵琶樂曲，使後人得以延續不同風格之樂曲。

<sup>9</sup> 《瀛洲古調》，〈凡例〉。

自 19 世紀至 20 世紀初，琵琶譜本陸續出現，除上述所提及之三本譜本外，實亦有傳抄譜本《閒敘幽音》存世，於現今被視為浦東派音樂的始祖，但因此譜並未出版，而是由清朝時期的琵琶樂人們傳抄流傳，因此此譜本之確切出現年代難以考究，於《陳澤民琵琶文論集》中對於《閒敘幽音》之敘述，認為此譜之年代實有可能早於《華氏譜》；<sup>10</sup>雖後有 1953 年曹安和借唐吾樂所藏之《浦東唐樂吾家蘋琵琶抄本》進行抄錄，並將此轉抄譜命名為《浦東琵琶譜》，1983 年又有林石城整理的《鞠士林琵琶譜》出版，但兩本譜本皆無法被等同視為《閒敘幽音》，因《浦東琵琶譜中》已將《華氏譜》〈卷中〉之小曲皆抄錄於此譜本中，且用以「又」或「補」之字樣標明，因此推斷《浦東琵琶譜》已非是最初的《閒敘幽音》；<sup>11</sup>而 1983 年出版的《鞠士林琵琶譜》是林石城根據唐樂吾、蔡之煒、金緘三等三本收藏本所整理，其中陳澤民對《鞠士林琵琶譜》中調名、指法記法和收錄樂曲之差異提出質疑，<sup>12</sup>種種於樂譜記載之出入，使得《鞠士林琵琶譜》也無法直接被視為是《閒敘幽音》。

而今較知確切出現年代的浦東派傳譜，為 1929 年由沈浩初出版之《養正軒琵琶譜》，分為上中下三卷，譜本中不僅是收錄樂譜，更是將指法、琵琶發展之歷史、樂器構造、樂曲說明、樂律、記譜…等諸多事項交代完善，筆者認為《養譜》在思想模式與書寫面向，有別於《華氏譜》、《李氏譜》和《瀛洲古調》三本譜本，從譜本之序言中便能看出差異。早在 1840 年開始，中國便因鴉片戰爭戰敗被迫開港通商，西方文化得以進入中國領土，在往後的約百年之中，中國不斷經歷大大小小之戰爭，又加上中國內部改革發生，如 1919 年之五四運動，使得西方之科學、哲學、藝術、文學…等，不同學科開始於中國生根茁壯，緊接著 1920 年又有鄭觀文於上海成立之大同樂會，以西方樂理為主、改革中國樂器，亦被視為現代國樂之始祖，此時中國音樂早已受西方音樂極大之影響。

而《養譜》亦受到此時空背景之影響，1927 年由陳觀文等人組織的國樂改進社，開始將國樂朝向西化改革，許多西方音樂理論開始大量注入國樂社群(community)之中，因

---

<sup>10</sup> 陳澤民，《陳澤民琵琶文論集》(北京：中央音樂學院，2013)，53。

<sup>11</sup> 陳澤民，《陳澤民琵琶文論集》(北京：中央音樂學院，2013)，44-51。

<sup>12</sup> 陳澤民，《陳澤民琵琶文論集》(北京：中央音樂學院，2013)，51-53。

此於《養譜》的序言中，不但針對西方的五線譜記音方式，與中國的樂律和工尺譜進行論述，更是在緣起段落中提及：「世間絃樂器以古琴琵琶及西樂之梵鈴最為高尚。」<sup>13</sup>由此可知西方之音樂文化早已在中國開港通商後的幾十年間，於中國各地漸漸萌芽深耕，而《養譜》更是在記述不同調式時出現了「半音」之用詞，如在〈顧曲須知〉中，就對於《武林逸韻》一大套之音韻中寫道：「武林逸韻用小工調全套十段，……凡用低半音之乙字。」<sup>14</sup>與過往《華氏譜》、《李氏譜》多以「律」或直接舉以哪一條絃、幾品、作何字之描述方式大有不同，如於《華氏譜》在〈正調圖式〉解說中用以：「老絃一品泛音六字亦作合字。」<sup>15</sup>《李氏譜》則在〈凡例〉中寫道：「古制四弦法春夏秋冬配君臣父子，五音六律聲韻具備。」<sup>16</sup>從此細節中可看出琵琶音樂於此時期之發展，已經大量加入與使用西方音樂的思想於其中。

而筆者前述之與其他三者譜本有異之處，除此處所說用詞與文中提及西樂樂器與記譜之外，筆者認為在《養譜》中的文字敘述，不但將琵琶之古今論述詳盡，更是附上了各首樂曲的解說與演奏方式，在各調之講解也明確地畫出實音與泛音在琵琶上之位置，左側又附加以文字說明，使讀者一目了然；雖在《華氏譜》中亦有調之圖式，但未記載泛音之位置，且文字之敘述上僅是簡述用於哪一曲目。

---

<sup>13</sup> 《養正軒琵琶譜》，〈緣起〉。

<sup>14</sup> 《養正軒琵琶譜》，〈顧曲須知〉。

<sup>15</sup> 《華秋蘋琵琶譜》，〈卷上·正調圖式〉。

<sup>16</sup> 《南北派十三套琵琶新譜》，〈凡例〉。



養正軒琵琶譜		卷上	坐彈儀式圖	發音統計	十四
發音統計					
琵琶四絃四相十二品合全部正音半音泛音三種					
共有百數茲分列於左					
一正音	散絃一部四音	相位三部十二音	品位十一部四十四音		
一半音	相位一部四音	品位一部四音			
三泛音	相位二部八音	品位六部二十四音			

圖 5：《養譜》發音統計

而《養譜》亦是在此次研究之五本古譜中，最能夠看見琵琶音樂所受西方文化影響之跡；雖說於《養譜》中便可看見其轉變之處，但筆者推測此時的琵琶音樂尚保有以骨幹音為主、演奏變化性高之特性，因沈浩初在《養譜》的〈例言〉中就曾說道：「本譜凡音節與拍子一仍原有並不增花，蓋習熟之後自有純粹妙音來湊，…，此譜之不加花飾欲存其真面目。」<sup>17</sup>由此便可知在《養譜》出現之時代還是以骨幹音記譜、視演奏者保有二次創作之能力為主要習琴目標，而非是將樂譜視為不可變更之物，將音樂定板定調。

繼《養譜》後，1980年由汪昱庭弟子們所整理油印出刊的《汪昱庭琵琶譜》問世，而汪派音樂風格亦是現今較大宗之流派，從譜中亦能看出其記述方式已非以骨幹音為主，而是如現今之琵琶樂譜般，將所有演奏技法與樂曲樣貌完整呈現於譜中，不過演奏者仍

<sup>17</sup> 《養正軒琵琶譜》，〈例言〉。

可不完全按照譜面演奏，但於節奏之記譜尚與過往之工尺譜同，若無經由師長的教授，將難以辨識其節奏型態與演奏速度、風格；而《汪譜》也是在此次研究的五本古譜中，唯一一本收錄之樂譜非出自同人、同處，是由少許汪昱庭本人手抄譜，與其弟子們手中有的轉抄譜集成，而也因此譜編纂、出版年代已是汪昱庭逝世後約三十年，因此對於樂譜之準確性似有魯魚亥豕之疑慮，對此於譜本最後也給以說明，因多首同名樂曲都不只一位汪派弟子的轉抄譜，因此可相互比較並記錄留存。

也因《汪譜》出版與汪派之發展年代較近於現今，現今演奏汪派所傳之樂曲都是以定板定調之演奏譜進行學習與彈奏，相較前述在《養譜》中可能還保有演奏者二次創作之空間，與期許琵琶樂人能夠藉由過往樂譜「參明樂理」產生新意，在教學目的、方法與傳承目標方式有著極大程度的落差，而改革轉變後的新式教學方式，使得琵琶音樂從過往較常使用的骨幹譜，改為定板定調之記譜方式，琵琶音樂的保存雖因此有詳盡且清晰傳承脈絡，亦使琵琶音樂的推廣與教學更加便利快速之傳播與教學方式，但從此轉變中也逐漸失去後代琵琶樂人們的二次創作能力。

由以上五本古譜與琵琶音樂流派之脈絡梳理，可見其於 1819 年《華氏譜》出現之年代至今，琵琶音樂的演奏目標、教學與傳承方式和記譜概念已有重大轉變，從原先的骨幹音譜與師長口傳心授相輔相成，至今日的譜本定板定調，在使琵琶音樂的傳播能夠更加廣闊之同時，音樂語法、氣韻與詮釋也有了變化，而筆者認為此現象之背後原因，除了教學方式之改變為最大影響者外，是否中國傳統音樂也從原先以「人」為音樂之載體進行傳承，漸轉為以能見的譜本、影音資料為保存對象有關；另，非將口傳心授做為主要學習方式之琵琶音樂，即使在古曲的學習上有記述詳盡之樂譜，但學習者仍難以找出、辨識樂句與音之間的輕重關係，<sup>18</sup>又加上現今琵琶學子們對於古曲之學習意願興致缺缺，欲真正理解琵琶音樂之根本語法，更是難上加難。

---

<sup>18</sup> 蘇筠涵，〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號變化〉，《關渡音樂學刊》No.25 (2017)：50。

## 第二節 華秋蘋《琵琶譜》中之五首小曲分析

《華氏譜》於琵琶音樂之發展中佔有重要地位，譜本中多首六十八板小曲亦成為日後不同譜本之發展根源，而《塞上曲》源頭的五首小曲出自《華氏譜》〈卷中〉西板四十九曲中的文板六十八板小曲，以下筆者將對於《華氏譜》中之五首小曲進行譯譜與樂曲分析，也因在《華氏譜》中所記使用小工調，因此筆者選擇使用簡譜記譜，直接使用 D 調進行譯譜，請見附錄之《華氏譜》簡譜。除工尺譜之譯譜外，筆者亦整理與分類《華氏譜》中的指法，從其記譜方式、左右手指法，與音色虛實、特殊音等為分類依據，詳請見表格 2、3。

〈表 2〉：《華氏譜》中之右手指法

《華氏譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
单	彈	食指向下出絃。	右	實音
乚	挑	大指向上出絃。	右	實音
帚	掃	禁名中食四指，由纏作急勢一齊掃下。	右	實音
弗	拂	大指挑子至纏，急用力挑上。	右	實音
合	輪	先以禁名中食四指次序彈下，然後大指挑上。	右	實音
フ	勾	大指向下入絃、食指向入上入絃。	右	實音但音色不同

𠂔	搖指	大指作一挑一勾，連而不斷，多至幾十次，以圖快為妙。	右	實音但音色不同
𠂔	夾彈	一絃上大指作挑、食指作彈得二聲。	右	實音
雙 𠂔	雙彈	食指彈兩絃如一聲。	右	實音
八	分	大指挑食指彈，挑彈同下，兩絃同音。	右	實音
口	扣	大指勾食指彈，勾和彈並下，勿令參差。	右	實音
庄	撫	大指勾纏食指勾子，兩絃齊勾不可參差。	右	實音但音色不同
𠂔	勾搭	大指先將它絃一勾，而後食指於本絃上作一彈一勾一彈，共得三聲、二聲或一聲，按曲而定。	右	實音
且	提	左手按絃右手大食指摘起一絃，即放如絃斷之聲。	右	特殊音

〈表 3〉：《華氏譜》中之左手指法

《華氏譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性

乚	泛音	右手或彈或挑， 左或食指或名指 點絃上，兩手齊 下，其音貴輕 清。	左、右手並用	實音
𠂔	吟揉	彈後按絃往來搖 動，左右不過三 四分，如吟哦然 致有音韻。	左、右手並用	虛音
巾	帶	右手彈後，左名 指隨帶起一聲， 宜重按輕放。	左	虛音
𠂔	擻	左食指按絃右手 彈後，即將名指 下一二品搔絃得 聲。	左	虛音
丁	打	左食指按絃右手 彈後，名指即打 下一二品得微 聲。	左	虛音
才	推	左名指按絃後急 向右推過一二 絃，然後右手 彈，始得變音。	左	實音


多	煞絃	左指按子絃畧推過，並將指甲抵住中絃，右手彈中絃，得聲於指甲之上，須有煞聲為佳。	左、右手並用。	特殊音(煞聲)
交	絞絃	名指按子絃向右推至品頭，食指於上二品重按住，即將名指退出。	左、右手並用。	特殊音(爆響音)

除上述表格中的左右手指法外，於《華氏譜》凡例所記載的指法，亦有同一指法再向下細分，其記譜符號也不相同，詳請見表格 4。

〈表 4〉：《華氏譜》中同指法之變化

《華氏譜》 記譜方式	指法名稱	指法敘述	左、右手	音色特性	哪一指法之 變形
𠄎	單輪	先以禁名中食四指次序彈下，然後大指挑上	右	實音	輪
𠄎	雙輪	雙絃輪。	右	實音	輪
𠄎	長輪	長輪。	右	實音	輪
𠄎	滿輪	四絃一齊輪。	右	實音	輪

勾	勾輪	先勾而後 輪。	右	實音	輪
扣	扣輪	先扣而後 輪。	右	實音	輪
掃	掃輪	先掃而後 輪。	右	實音	輪
吟	吟輪	隨吟揉而 輪。	右	左、右手並 用。	輪
雙單	雙單輪	雙單輪。	右	實音	輪
雙雙	雙雙輪	雙雙絃輪。	右	實音	輪
雙長	雙長輪	雙絃長輪， 或先彈雙絃 而後輪。	右	實音	輪
絞四	絞四絃	左名指按子 絃即向右推 至品頭，將 中指勾中老 纏三絃，壓 在子絃上， 食指於上二 品重按住， 即將名指退 出、中指放 絃，而後右 手滿輪。	左、右手並 用。	特殊音(爆響 音)	絞絃

	絞三絃	用子中老三絃，如絞四絃之法絞之。	左、右手並用。	特殊音(爆響音)	絞絃
---	-----	------------------	---------	----------	----

由以上左右手指法整理可得知《華氏譜》中所使用之指法概況；而自五首小曲譯譜中便可發現，《華氏譜》之記譜為骨幹音，五首小曲皆為徵調式，曲中所使用之指法有：彈、挑、輪指、雙彈、雙輪、扣、打、擻等，選擇使用的指法在聲響上較為質樸，雙音聲響之指法也只選用雙彈和扣，筆者認為琵琶古曲多有此舉，是在不過度絢麗的技巧之下，以旋律音為主進行演奏，也因右手使用技法單純，更能在音與音之間聽見樂曲氣韻，《華氏譜》中五首小曲之指法使用狀況請見表格 5。

〈表 5〉《華氏譜》五首小曲指法運用狀況：

	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	〈訴怨〉
分	0	0	0	0	0
扣	3	6	5	4	0
輪	6	5	2	0	0
雙輪	1	0	7	2	9
雙彈	9	3	2	5	10
擻	4	0	0	0	3
打	4	0	0	0	5
泛音	5	2	5	0	0

從表格 5 中可看出《華氏譜》中的五首小曲多用雙彈之指法，且五首曲中所使用的指法差異較大，如左手打、擻的使用只在〈思春〉與〈訴怨〉中被使用，其餘三首曲目並無，

泛音則是只用於〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉三首，筆者認為指法使用上有此懸殊差異，更能顯出在《李氏譜》出現前，組成《塞上曲》之五首小曲之間並無太大關聯；而五首小曲都多用雙彈指法，在聽覺上更有頓挫之感，此舉是否可能為《華氏譜》〈卷中〉裡西板六十八板小曲之樂曲風格特色，則需參考更多小曲之指法使用情況才能得知。

而雖因是工尺譜記譜，使得節奏型態無法準確辨識，但筆者在譯譜過程中，將一板中有三音之段落實際演奏後，便發現 X XX 與 XX X 之節奏型態所致音樂進行之感大有不同，於五首小曲中較常使用前四分音符、後兩八分音符之節奏型態，以達到樂曲或樂句結束之感，反之八分音符於小節第一拍則較有帶動、向前之意，筆者亦發現在《華氏譜》的五首小曲中，若是一板三音出現於樂句結束段，則會使用前四分音符後兩八分音符之節奏，詳請見譜例 2-1。

〈昭君怨〉  
倒數8小節。 | 4 5 | 3 - | 1 2 3 5 | 2 - | 6 1 | 5 6 4 | 5 5̣ | 5 - ||

〈泣顏回〉  
倒數8小節。 | 4 - | 2 4 2 1 | 1 2 3 5 | 7 - | 2 - | 1 2 1 7 | 5 6 4 | 5 - ||

譜例 2-1 《華氏譜》五首小曲中結束樂句出現一板三音時之運用概況

五首小曲中只有〈昭君怨〉和〈泣顏回〉兩首小曲之結尾出現一板三音之情況，且兩者皆是以四分音符在前、八分音符於後之排列組合，其後一拍所接之節奏亦是重要影響樂句是否能夠達到結束感之關鍵，其後多接四分音符與二分音符，以達結束之感。

《華氏譜》作為後期諸多譜本之始源，雖記音皆為簡易骨幹音，但在與其他較為花俏之演奏譜比較後，更能夠清晰看出樂句與段落關係，亦較能清楚找出樂句重音與加花音之間的主副關係，使樂人在彈奏樂曲時，能以「先有骨、再有肉」的方式生成完整樂曲。

### 第三節 《南北派十三套大曲琵琶新譜》中之《塞上曲》分析

1895年出現的《李氏譜》與《華氏譜》相隔70餘年之久，但於《李氏譜》之凡例中明確講述此譜本之指法使用與《華氏譜》同，因此筆者於此節便不再贅述。雖《李氏譜》亦為工尺譜記譜，但樂曲卻非只是記載骨幹音，相較於《華氏譜》便可見《李氏譜》更為花俏，其記譜概念與現今之演奏譜相似，指法與記音皆詳細記載，只差節奏是工尺譜記法，因此無法從譜面準確辨別。

而從《李氏譜》與《汪譜》兩個案例可知，工尺譜的記譜方式亦用以記演奏譜，因記載音多、樂譜較完整，習琴者在讀譜彈奏時的加花空間與彈性小，加上後世人彈奏此版本樂譜時，近乎能夠完全按照譜上記音演奏，更能確定此二本譜本皆不只是記錄骨幹音，以下請參考《華氏譜》與《李氏譜》之工尺譜譜本與簡譜譯譜。

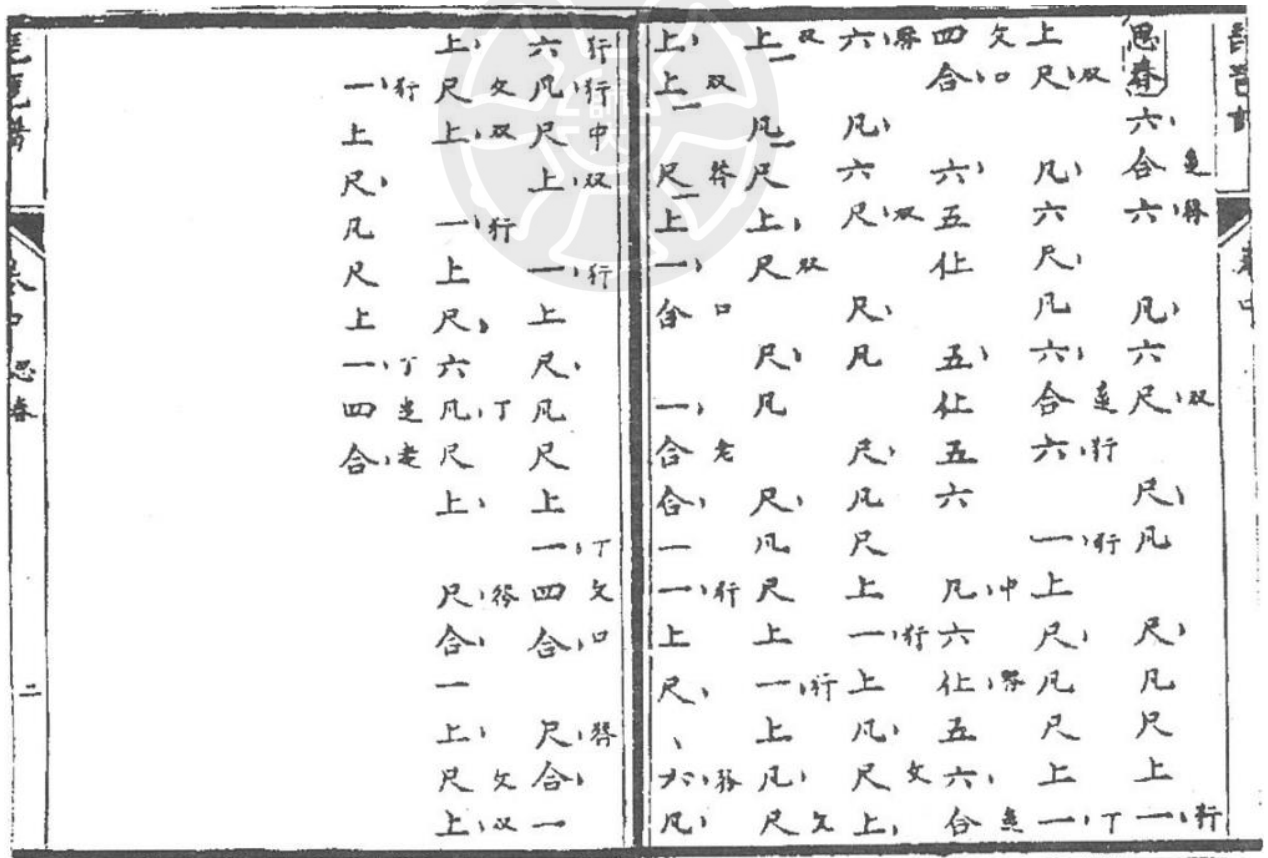


圖 6：《華氏譜》〈思春〉



# 思春

1=D  $\frac{2}{4}$

《華氏譜》	{	5	5̣		5	-		4	5		2	-	
《李氏譜》	{	5	5̣		<u>5 5</u>	<u>5 i</u>		<u>4 6</u>	<u>5 6</u>		2	2	
	(5)												
《華氏譜》	{	2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7̣	1		2	-	
《李氏譜》	{	<u>2 1</u>	<u>4 5</u>		<u>2 2 4 2</u>	<u>1 2 2 4</u>		<u>7 2 1 7</u>	<u>4 5</u>		2	2	
	(9)												
《華氏譜》	{	4	5		2	4		5	5̣		5	-	
《李氏譜》	{	<u>4 6</u>	<u>5 6</u>		<u>2 1 2 2</u>	<u>4 6</u>		5	5̣		5	5̣	
	(13)												
《華氏譜》	{	7̣	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7̣	6̣		5̣	-	
《李氏譜》	{	<u>7 2</u>	<u>1 7</u>		<u>2 2 4 5</u>	<u>4 2 1</u>		<u>7 1</u>	6̣		5̣	-	
	(17)												
《華氏譜》	{	<u>5 6</u>	i		<u>6 i</u>	<u>6 5</u>		4	5		i	6	
《李氏譜》	{	<u>5 6 i i</u>	<u>i 5 6 i</u>		<u>6 6</u>	<u>6 i 5 i</u>		<u>4 4 6 5</u>	6		<u>i i</u>	<u>6 i</u>	
	(21)												
《華氏譜》	{	5	5̣		5	-		4	5		2	-	
《李氏譜》	{	5	5̣		<u>5 5</u>	<u>5 6</u>		<u>4 6</u>	<u>5 6</u>		2	2	
	(25)												
《華氏譜》	{	2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7̣	1		4	2	
《李氏譜》	{	<u>2 1</u>	<u>4 5</u>		<u>2 2 4 1</u>	<u>2 4</u>		<u>7 2</u>	<u>1 7</u>		<u>4 6 5 6</u>	<u>4 2</u>	
	(29)												
《華氏譜》	{	1	1		0	4		0	2		1	2	
《李氏譜》	{	<u>1 7</u>	<u>1 1</u>		<u>7 1</u>	<u>7 1</u>		<u>7 2 1 7</u>	<u>4 5</u>		2	2	
	(33)												
《華氏譜》	{	2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7̣	1		4	2	
《李氏譜》	{	<u>2 1</u>	<u>4 5</u>		<u>2 2 4 2</u>	<u>1 2 2 4</u>		<u>7 2</u>	<u>1 7</u>		<u>4 5 6 6</u>	<u>4 6 5 2</u>	

	(37)								
《華氏譜》	}	1	1	0	2	0	1	7	5
《李氏譜》		<u>1 7</u>	<u>1 1</u>	2	<u>2 1</u>	<u>4 2</u>	<u>1 7 1</u>	<u>5 1</u>	<u>7 1</u>
	(41)								
《華氏譜》	}	7	5	5	7	7	1	2	-
《李氏譜》		<u>7 1 2 2</u>	1	<u>5 1</u>	<u>7 1</u>	<u>7 1 2 2</u>	<u>1 7 4 5</u>	2	2
	(45)								
《華氏譜》	}	5	-	4	5	4	2	1	-
《李氏譜》		<u>5 5</u>	<u>5 6</u>	<u>4 5</u>	<u>6 6</u>	<u>4 6 1 5</u>	<u>6 4 2</u>	<u>1 7</u>	<u>1 1</u>
	(49)								
《華氏譜》	}	7	1	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>	7	6	5	-
《李氏譜》		<u>7 2</u>	<u>1 2</u>	<u>2 2 4 5</u>	<u>4 2 1</u>	<u>7 1</u>	<u>6 6</u>	5	-
	(53)								
《華氏譜》	}	2	-	5	7	1	2	1	-
《李氏譜》		2	2	<u>5 1</u>	<u>7 2</u>	1	<u>1 2</u>	<u>1 7</u>	<u>1 1</u>
	(57)								
《華氏譜》	}	7	1	2	5	4	2	1	-
《李氏譜》		<u>7 2</u>	<u>1 7</u>	<u>2 2 5 5</u>	<u>5 6</u>	<u>4 6 5 6</u>	<u>4 6 4 2</u>	<u>1 7</u>	<u>1 1</u>
	(61)								
《華氏譜》	}	2	-	5	7	1	2	1	-
《李氏譜》		2	<u>2 2</u>	<u>5 1</u>	<u>7 2</u>	1	<u>2 2</u>	1	<u>7 1</u>
	(65)								
《華氏譜》	}	7	1	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>	7	6	5	-
《李氏譜》		<u>7 2</u>	<u>1 7</u>	<u>2 2 4 5</u>	<u>4 2 1</u>	<u>7 1</u>	<u>6 6</u>	5	-

譜例 2-2：《華氏譜》〈思春〉與《李氏譜》〈宮苑思春〉之譯譜比較

除兩本譜本之比較外，筆者亦將《李氏譜》中的五首小曲皆進行譯譜，可見其記譜音完善，也與《華氏譜》中所用指法不同，其於《李氏譜》之《塞上曲》中右手完全不使用輪指，且左手亦無打音之使用，詳細指法使用情況可見表格 6。

〈表 6〉《李氏譜》《塞上曲》中之指法使用情況：

	〈宮苑思春〉	〈昭君怨〉	〈湘妃滴淚〉	〈妝臺秋思〉	〈思漢〉
分	5	9	4	3	0
扣	2	4	11	22	7
雙彈	0	2	0	0	3
輪	0	0	0	0	0
雙輪	0	0	0	0	0
泛音	8	11	16	7	12
擻	12	5	7	0	5
打	0	0	0	0	0

相較於《華氏譜》中五首小曲的指法使用，《李氏譜》中的《塞上曲》右手不用輪指，反而大量使用扣、分等指法，左手也多用擻，使其音樂帶有繁而不華的特質；然而，為什麼李芳園在編纂《李氏譜》時，並非以骨幹音的方式書寫？至今對於李芳園與《李氏譜》的研究中，對於此問題依然無解，但筆者推測李芳園編纂《李氏譜》時，正是平湖派琵琶音樂的發展巔峰，不但傳習弟子眾多，且在平湖地區一帶之名聲與活動興盛，其音樂風格也已成熟且確立，若是以演奏譜之方式進行樂譜編纂，對於李芳園的音樂傳習而言，可比只記骨幹音之樂譜來的更加詳盡，並讓學生在學習的過程中更有跡可循。

而李芳園於《李氏譜》中以演奏譜概念之記述，也使平湖派音樂在歷經百餘年後，依然能使現今人清楚看見當時的音樂風貌，筆者亦認為此舉使後世人在無影音資料的典藏下，至少能夠稍微窺探當時的音樂演奏狀態。

#### 第四節 《瀛洲古調》中之五首小曲分析

五本古譜中，除《華氏譜》中之《塞上曲》尚未形成套曲形式外，《瀛洲古調》亦是以五首小曲型式呈現，雖《瀛洲古調》譜本晚於《李氏譜》，但卻似乎並未受李芳園將樂譜直接以套曲型式記譜之影響，其中除〈十面埋伏〉和〈漢宮秋月〉兩首為大曲外，其他樂曲皆是以小曲型式記譜，並於卷下記述整本之樂曲可分為慢板、快板、文板，除〈雙飛雁〉為勾搭法之練習曲；慢板由〈飛花點翠〉至〈小銀槍〉為一套、〈飛花點翠〉至〈魚兒戲水〉成一大套、〈蘇隄春曉〉至〈玉如意〉成另一大套；快板則以〈訴怨〉至〈小十面〉成一套、〈訴怨〉至〈沙湖撩石〉成一大套，演奏速度並非所有樂曲皆是同一速度，譜本中提及：「快板起首乃宜從容，由漸而快，至沙湖撩石宜入慢，以示結束之意。」<sup>19</sup>文板以〈思春〉至〈傍妝臺〉成一套，〈漢宮秋月〉為一大曲，其中所含之五首樂曲中，前四首與《李氏譜》中的《塞上曲》相同，然最後一首〈訴冤〉則不與《華氏譜》中之〈訴怨〉同源，亦不在同一套曲中。此更可看出《瀛洲古調》相似於浙江地區的琵琶音樂演奏型態，連成套曲所用之小曲與《李氏譜》有所差異，詳見表 7。

---

<sup>19</sup> 徐立孫《梅庵琵琶譜》，南通：梅庵琴社，1936。

〈表 7〉：《瀛洲古調》中之套曲關係

	大套	可成一套	備註
慢板	<p>1. 〈飛花點翠〉、〈美人思月〉、 〈梅花點脂〉、〈月兒高〉、〈小銀槍〉、 〈後小銀槍〉、〈蜻蜓點水〉、 〈寒鵲爭梅〉、〈獅子滾繡球〉、 〈雀欲回巢〉、〈纏珠簾〉、〈魚兒戲水〉。</p> <p>2. 〈蘇隄春曉〉、〈三潭印月〉、 〈柳弄春暉〉、〈美女春思〉、〈三仙橋〉、 〈秋月穿波〉、〈嬌花映日〉、〈臨風翠柳〉、 〈梅梢月〉、 〈玉如意〉。</p>	<p>〈飛花點翠〉、〈美人思月〉、 〈梅花點脂〉、〈月兒高〉、 〈小銀槍〉。</p>	<p>慢板共有兩大套。</p>
快板	<p>〈訴冤〉、〈鸚鵡深樹〉、〈矮子上扶梯〉、 〈脫紅袍〉、〈雙躲〉、〈扳散手〉、 〈小十面〉、〈金橋勒馬〉、 〈一馬雙駝〉、〈金湖龍〉、〈平沙撥浪〉、 〈三通鼓〉、〈雲裡雁〉、 〈平沙落雁〉、〈天鵝反掌〉、〈沙湖撩石〉。</p>	<p>〈訴冤〉、〈鸚鵡深樹〉、 〈矮子上扶梯〉、〈脫紅袍〉、 〈雙躲〉、〈扳散手〉、 〈小十面〉。</p>	<p>演至〈沙湖撩石〉宜入慢。</p>
文板	<p>無。</p>	<p>無。</p>	<p>速度較慢板慢。</p>

表格 7 中可見，文板並未有成套之曲目，其中被分類為文板之〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝臺〉、〈漢宮秋月〉五首樂曲亦尚未有成套演奏之文字記載。從《瀛洲

古調》五首小曲之譯譜中可見，其前四首小曲(〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉和〈傍妝臺〉)與《華氏譜》同源，但第五首小曲〈訴冤〉與《華氏譜》、《李氏譜》中之〈訴怨〉在曲名有一字之差，且將《華氏譜》、《李氏譜》和《瀛譜》三者之譯譜比對後，可見《瀛譜》之〈訴冤〉與其他兩本譜本中之〈訴怨〉可能並非同源或同首樂曲，雖兩者在樂曲中有少數樂句相似，但樂曲整體卻差異頗大，詳請見譜例 2-3。



〈訴怨〉〈訴冤〉比較

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

《華氏譜》	{	5	4		4	5		2	2		0	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		2	<u>2 4</u>		0	4	
《瀛譜》	{	4	5		2	-		5	5		4	-		4	5		2	-		2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>	

(9)

《華氏譜》	{	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	6		1	1		0	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	5	
《瀛譜》	{	7	1		2	-		5	5		4	4		5	5		5	6		5	1		5	7	

(17)

《華氏譜》	{	5	4		5	4		4	4		5	5		4	5		4	2		1	1		7	1	
《瀛譜》	{	<u>5 7</u>	<u>5 7</u>		5	5		7	2		1	5		2	2		2	-		5	5		5	-	

(25)

《華氏譜》	{	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		2	-		2	-		4	7		6	2		1	-		1	-	
《瀛譜》	{	4	5		2	-		1	4		2	-		1	2		4	-		7	1		2	-	

(33)

《華氏譜》	{	5	4		2	-		2	2		1	-		4	2		1	-		7	6		5	-	
《瀛譜》	{	7	1		2	-		1	4		2	-		7	2		1	1		2	-		7	7	

(41)

《華氏譜》	{	7	-		7	1		2	-		2	-		2	2		5	-		2	2		5	-	
《瀛譜》	{	<u>4 4</u>	<u>3 3</u>		3	3		3	5		3	2		1	-		7	1		7	<u>1 1</u>		2	-	

(49)

《華氏譜》	{	4	-		2	-		1	-		1	-		7	1		4	2		1	-		1	-	
《瀛譜》	{	1	4		2	-		7	2		1	-		2	2		7	2		1	1		1	6	

(57)

《華氏譜》	{	7	1		4	2		1	-		1	-		7	1		4	2		1	-		1	-	
《瀛譜》	{	5	5		2	-		1	1		1	-		1	4		2	-		1	1		1	-	

(65)

《華氏譜》	{	7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-	
《瀛譜》	{	7	1		2	-		1	6		5	5	

譜例 2-3：《華氏譜》〈訴怨〉與《瀛洲古調》〈訴冤〉之譯譜比較

從譯譜中可見《瀛譜》〈訴冤〉從樂曲開頭就與《華氏譜》〈訴怨〉不同，雖從 58 小節起至曲終之音高走向和音型相似，但也僅在樂曲尾段有所相似，因此筆者認為此兩首六十八板小曲可能並非同源或同首樂曲。

另在《瀛譜》凡例中的指法記譜方式與解說，筆者也將其分為左右手、虛實音和特殊技法，並整理成表格，詳請見表 8。

〈表 8〉《瀛譜》中之右手指法

《瀛譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
單	彈	食指向下出絃	右	實音
ㄥ	挑	大指向上出絃	右	實音
ㄩ	掃	禁名中食四指，從纏作急勢一齊掃下。	右	實音
弗	拂	大指挑子至纏，急用力挑上。	右	實音
合	輪	先以禁名中食四指次序彈下，然後大指挑上。	右	實音
フ	勾	大指向下入絃，食指向上入絃。	右	實音但音色不同
ㄨ	搖指	大指一挑一勾連而勿斷，多至幾十次並以圖快為妙。	右	實音但音色不同
品	夾彈	於一絃上，大指挑、食指彈，得二聲。	右	實音

双	雙彈	食指彈兩絃如一聲，於兩絃之音葉處用之。	右	實音
八	分	大指挑食指彈，挑彈並下兩絃同音。	右	實音
口	扣	大指勾食指彈，勾彈並下勿令參差。	右	實音
庄	摭	大指勾纏，食指勾子，兩絃齊勾勿參差。	右	實音但音色不同
勾	勾搭	大指先將別絃一勾，然後食指於本絃上作一彈一勾一彈，共得三聲或二聲或一聲，按曲而定。	右	實音
旦	提	左按絃，右大食指摘起絃即放，如絃斷之聲。	右	特殊音

〈表 9〉《瀛譜》中之左手指法

《瀛譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
之	泛音	右或彈或挑，左或食指或名指點絃上，兩手並下。音貴輕清，此指法右彈宜重，左點宜輕。	左、右手並用	實音

行	吟揉	右彈後按絃往來搖動，左右不過三四分，若吟哦然致有音韻。	左	虛音
巾	帶	右彈後左名指隨帶起一聲，宜重按輕放。	左	虛音
攵	擻	食指按絃彈後，即將名指下一二品搔絃得聲。	左	虛音
丁	打	食指按絃彈後，名指即打下一二品得微聲。	左	虛音
才	推	名指按絃急向右推過一二絃，然後右彈，始得變音。	左、右手並用	實音
彡	煞絃	左指按子絃畧推過，將指甲抵住中絃右彈中絃得聲於指甲之上，須有煞聲為佳。	左、右手並用。	特殊音(煞聲)
交	絞絃	名指按子絃向右推至品頭，食指於上二品重重按	左、右手並用。	特殊音(爆響音)

		住，即將名指退出。		
--	--	-----------	--	--

〈表 10〉《瀛譜》中同指法之變化

《瀛譜》記譜方式	指法名稱	指法敘述	左、右手	音色特性	哪一指法之變形
𪛗	單輪	先以禁名中食四指次序彈下，然後大指挑上	右	實音	輪
𪛘	雙輪	雙絃輪。	右	實音	輪
𪛙	長輪	長輪。	右	實音	輪
𪛚	滿輪	四絃齊輪。	右	實音	輪
𪛛	勾輪	先勾而後輪。	右	實音	輪
𪛜	扣輪	先扣而後輪。	右	實音	輪
𪛝	掃輪	先掃而後輪。	右	實音	輪
𪛞	吟輪	隨吟揉而輪。	右	實音	輪
𪛟	雙單輪	雙單輪。	右	實音	輪
𪛠	雙雙輪	雙雙絃輪。	右	實音	輪

琴	雙長輪	雙絃長輪或先彈雙絃而後輪。	右	實音	輪
交細	絞四絃	名指按子絃向右推至品頭，將中指勾中老纏三絃，壓在子絃之上，食指於上二品重重按住，即將名指退出、中指放絃，然後右手滿輪。	左、右手並用	特殊音(爆響音)	絞絃
交紅	絞三絃	用子中老三絃，如絞四絃之法絞之。	左、右手並用	特殊音(爆響音)	絞絃

而從《瀛譜》的五首同名小曲譯譜中可見，《瀛譜》之右手指法使用與《華氏譜》較相近，多使用彈挑、雙彈等技法，較特別的是右手多了「分」的使用，而左手則只用擻而無打音，且使用數量也不多，《瀛譜》五首小曲之指法使用情況詳見表格 11。

〈表 11〉《瀛譜》五首小曲中之指法使用情況：

	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	〈訴冤〉
分	6	5	6	1	0
扣	3	0	0	0	0
雙彈	10	5	7	7	5
輪	13	6	10	2	14
雙輪	0	0	0	0	0
泛音	3	2	8	0	4
擻	3	0	0	0	0
打	0	0	0	0	0

從表格 11 中可見《瀛譜》中的五首小曲多用雙彈和輪，且五首小曲的指法使用情況差異極大，如右手「扣」只用於〈思春〉，後四首小曲中皆未使用，而左手「擻」亦是相同情況；另較為特殊的是《瀛譜》〈思春〉中的「扣」指法，皆是結合泛音進行彈奏，詳見譜例 2-4。

(1)

| 5 <sup>o</sup> 5̣ | 5̣ - | 4 5 | 2̣ 4 5 | 2 4̣ | 2 4̣ | 2 4 2 1 | 7̣ 1̣ 4̣ | 2̣ - |

(9)

| 4 5 | 2̣ 4 | 5 <sup>o</sup> 5̣ | 5̣ - | 7̣ 7̣ 1̣ | 2 4 2 1 | 7̣ 6̣ | 5̣ - |

(17)

| 5 6 1̣ | 6 1̣ 6 5 | 4 5 6 | 1̣ - | 5 <sup>o</sup> 5̣ | 5̣ - | 4 5 | 2̣ 4 5 |

譜例 2-4：《瀛譜》〈思春〉中扣指法與泛音結合之運用

從《瀛譜》〈思春〉的譯譜可見，五首小曲中出現「扣」指法的使用只在〈思春〉的前 21 小節中，且三者皆結合泛音進行彈奏，使其在聽覺上帶有輕巧而雅緻之感，亦是

《瀛譜》中版本之〈思春〉較為特別之處。

於《塞上曲》之發展脈絡中，《瀛譜》為繼《華氏譜》後唯一未於譜本中被明確記載成套或一大曲型式、仍保以五首獨立小曲記譜之譜本，而今也仍未有以崇明派音樂風格演奏或二次創作之《塞上曲》版本出現，以《瀛譜》之情況為例，是否於晚清的琵琶音樂發展中，套曲或大曲型式能夠更加完整的將樂曲與其流派音樂風格保存，亦或是說，是否一流派的發展成熟與長遠度，與其是否已將各六十八板獨立小曲串聯成套之手法有關？雖以上推論似有些冠冕堂皇，但筆者仍認為從《李氏譜》的十三套大曲出現始，六十八板小曲的保存方式已逐漸趨向將多首小曲集成一套曲進行演奏，從此方式中亦將各流派所追求之美學與音樂風格更加完整的保存與傳承。

### 第五節 《養正軒琵琶譜》中之《武林逸韻》分析

於《養譜》中之《武林逸韻》一套又名《塞上曲》，<sup>20</sup>全套共由十首六十八板小曲組成，其中又可將〈思春〉、〈昭君怨〉和〈傍妝臺〉三首小曲合為一小套《思春》演奏。<sup>21</sup>前於本章第一節梳理流派時，筆者就曾提及《養譜》不同於其他四本古譜之特殊性，而《養譜》也被視為繼《閑敘幽音》後，傳承浦東派音樂的重要譜本。

雖《養譜》中的套曲形式與其他譜本較不相似，但筆者於〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉與〈傍妝臺〉等四首小曲之譯譜時，發現其骨幹音與《華氏譜》中四首同名小曲相同，因此可判定為同源，也因本次研究主要以《塞上曲》為主體進行脈絡梳理，因此雖《養譜》中的《武林逸韻》有十段，但筆者擇以與《華氏譜》中同名之小曲進行譯譜與分析，分別為〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉和〈傍妝臺〉四首小曲，詳請見附錄《養正軒琵琶譜》四首小曲譯譜。

<sup>20</sup> 《養正軒琵琶譜·卷上》〈顧曲須知〉。

<sup>21</sup> 林石城於 1983 年再版之《養正軒琵琶譜》中對《武林逸韻》一曲之注釋。

另《養譜》中之指法運用也與《華氏譜》有極大差異，筆者將《養譜》中之指法、記譜方式與解說整理成表，同將其分為左右手、虛實音和特殊音進行整理，詳請見表格 12。

〈表 12〉《養譜》中之右手指法

《養譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
𠄎	撥	以食指撥出也。	右	實音
乙	挑	大指挑進也。	右	實音
田	彈	凡挑撥皆可者為彈。	右	實音
扌	撇	自子絃至纏絃，作勢齊撇進也。	右	實音
ㄩ	掃	以五指排齊，撇進拂出也。	右	實音
弓	拂	從纏絃至子絃，作勢一齊拂出也。	右	實音
丰	輪	先以禁名中食指次序撥出，然後大指挑上進。	右	實音
𠄎	滾	以食指撥出、大指挑進，一撥一挑，連續不已，如輪法之緊湊為妙。	右	實音
勺	勾	以食指對內勾進也。	右	實音

𠂇	搖	只以大指在一絃上連續挑進彈出，愈速愈妙。	右	實音
𠂈	夾彈	彈二絃也，即帶彈按音以內之散音。	右	實音
丁	打	以大指之面，向外推出也。	右	實音
八	分	以大指挑、食指撥，同時分得一聲也。	右	實音
臣	臨	右大指自子絃至中老纏絃，次序挑進。	右	實音
厂	撫	以右食指勾進、大指彈出，同時撮得一聲也。	右	實音
卜	掛	自纏絃至老中子絃，次第撥出。	右	實音
白	拍	於纏絃以大指之面將纏絃撬起一放，俾絃擊在板上，即得拍然一聲。	右	特殊音
飞	飛	以右手向外旋轉一圈，然後食指對絃取勢斜上一撥，以無暴聲為妙。	右	實音
𠂉	雙飛	如《陳隋》中之雙飛，以食指撥中絃，大指挑老絃，一撥一挑連而不斷也。	右	實音

卜	卜	以右手食指肉勾住子絃，以中指撥出，其聲如木魚與鼓板聲也。	右	特殊音
𠂔	夾彈	夾彈者彈二絃也，即帶彈按音以內之散音。	右手	實音
𠂔	夾掃(四絃)	夾掃也每拍共有四聲，先以食指撥子絃，次以大指拂四絃，再以食指掃四絃，後以大指挑子絃，此係夾掃四絃之法。	右手	實音
𠂔	帶挑	帶挑。	右	實音
連	連挑	帶挑者也，或逢拍一挑，或遇同音一挑，其於譜旁註出。	右	實音

〈表 13〉《養譜》中之左手指法

《養譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
乙	泛音	以手指對品浮點絃上，按彈並發一著即起，如蜻蜓點水。	左、右手並用	實音

𠄎	擺	將絃按在品上，擺動成不定之音。	左、右手並用	延續餘音
𠄎	捺	以手指將絃擊在品上得微聲，若遇散聲，則將所按之指放去時，作一帶成音也。	左	虛音
虫	搔	食指按絃在品，以中指在下搔之得聲也。	左	虛音
庡	虛按	較泛音重，宜將絃按住但不著品。	左	虛音
佳	推	以食指將絃按在品上，以中指或名指在下方品位推入也，凡為推或挽者，欲得非工非尺之音，如琴調之半音也。	左	實音
佑	挽	將絃拉出，先以食指將絃按在品上，以中指或	左	實音

		名指於下之品位 拉出也。		
𠂇	顫	以食指按絃在 品，中指於下連 點，右手輪之成 顫動之聲也。	左、右手並 用。	特殊音(煞聲)
𠂈	絞絃	如在第一品以子 絃尺字與中絃四 字相絞，則先以 名指在第四品將 子絃推入，隨用 食指將中絃四字 拉出並壓於子絃 尺字上，凡絞絃 者無論何處，必 先以名指推進、 食指拉出也。	左、右手並 用。	特殊音(爆響音)
开	并	以二絃或四絃并 於一處，凡并絃 應以中指將裏絃 拉出，食指推進 外絃，兩絃湊之 也。	左	特殊音。
𠂉 反	同輪板	在右手輪掃之 際，同時將左手	左、右手	特殊音(馬蹄聲)

		禁名中食四指指 端依序搗在品下 之外側板上，連 而不斷，作馬蹄 聲也。		
--	--	---	--	--

〈表 14〉《養譜》中同指法之運用

《養譜》記 譜方式	指法名稱	指法敘述	左、右手	音色特性	哪一指法之 變形
長	長輪	長輪子絃 也。	右	實音	輪
帶	帶輪	帶輪。	右	實音	輪
掃	掃輪	於夾掃之 中，略帶一 輪也。	右	實音	輪

而《養譜》四首同名小曲中的指法運用較相近於《瀛洲古調》，其左手技法運用較少，右手技法多用雙彈、分，且兩音之間關係皆為八度音堆疊，詳細指法運用狀況請參見表格 15。

〈表 15〉《養譜》四首小曲中之指法使用情況：

	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉
分	8	10	7	6
扣	0	0	0	0
雙彈	35	12	20	20

輪	9	8	10	4
雙輪	0	0	0	0
泛音	8	3	5	0
擻	4	0	1	2
打	0	0	0	0

從表格 15 也可看出《養譜》中的四首小曲之間的指法使用情況較相似，其中雙彈使用頻率最高，分、輪次之，左手指法則是偶爾使用「擻」，泛音之使用也較少，整套曲中多以實音與雙音呈現。

而右手雙音指法出現之位置也較特別，如在〈昭君怨〉第 10 至第 11 小節中，連續使用了三次雙彈，且是從第十小節後半拍開始，此舉與過去在《華氏譜》或《瀛洲古調》雙音多用於正拍而有明顯不同，從後半拍開始使用雙音之手法，明顯改變了過去熟用之彈奏語法和語韻，詳見譜例 2-5。

(1)

|  $\overset{\ast}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{b}{7}$  |  $\overset{b}{7}$  1 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\ast}{2}$  - |

(9)

|  $\overset{\ast}{4}$  - | |  $\underline{3\ 5}$   $\underline{3\ 2}$  |  $\overset{\circ}{1}$   $\overset{\circ}{2}$   $\underline{3\ 5}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\underline{6\ 5}$  4 | 5  $\overset{\circ}{5}$  | 5 - |

譜例 2-5：《養譜》〈昭君怨〉第 10-11 小節雙彈指法使用情況

又如〈泣顏回〉29 小節和 32 小節中，從第一拍後半拍開始連續兩音雙彈，有加重樂句語氣之感，又如第 10、62 小節將重音放在第一拍與第二拍後半拍，與過往雙彈常用之手法相差許多，別具特色，詳見譜例 2-6 與譜例 2-7。

(25)  
 | 5 4 | 2 4 | 2 - | 0 4 | **4̣ 2̣ 1̣** | 2 2̣ | 0 4 | **4̣ 2̣ 1̣** |

譜例 2-6：《養譜》〈泣顏回〉第 29、32 小節雙彈指法位置

(9)  
 | 4̣\* - | **2̣ 4̣ 2̣ 1̣** |

(57)  
 | 5̣^ b7̣ | b7̣ 1̣ | 2̣\* - | 2̣ - | 4̣\* - | **2̣ 4̣ 2̣ 1̣** |

譜例 2-7：《養譜》〈泣顏回〉第 10、62 小節雙彈指法位置

另，雖在《養譜》中像是以骨幹音之方式記譜，但相較於《華氏譜》上之記音又更豐富，且《養譜》中之〈思春〉和〈泣顏回〉兩首小曲之骨幹譜又有些出入，雖兩首於兩譜本中都是六十八板小曲且旋律相同，但於譜中的板位不同，於兩首小曲中都有相差一板之狀況，後又於曲尾回到相同的曲調走向上，詳見譜例 2-8、2-9 中兩譜之〈思春〉、〈泣顏回〉譯譜比對。

《華氏譜》與《養譜》之〈思春〉比較

1=D $\frac{2}{4}$

(1)	《華氏譜》	{	5	5		5	-		4	5		2	-		2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		2	-	
	《養譜》	{	<u>5 5</u>	5		5	-		4	5		2	2		2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	<u>1 4</u>		2	<u>4 5</u>	
(9)	《華氏譜》	{	4	5		2	4		5	5		5	-		7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-	
	《養譜》	{	2	<u>2 4</u>		5	5		5	-		7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-		<u>5 6</u>	<u>i i</u>	
(17)	《華氏譜》	{	<u>5 6</u>	i		<u>6 i</u>	<u>6 5</u>		4	5		i	6		5	5		5	-		4	5		2	-	
	《養譜》	{	<u>6 i</u>	<u>6 5</u>		4	5		i	<u>i 6</u>		5	5		5	-		4	5		2	2		2	4	
(25)	《華氏譜》	{	2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		4	2		1	1		0	4		0	2		1	2	
	《養譜》	{	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		4	<u>4 2</u>		1	1		<u>0 7</u>	<u>7 1</u>		2	2		2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>	
(33)	《華氏譜》	{	2	4		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	1		4	2		1	1		0	2		0	1		7	5	
	《養譜》	{	7	1		4	<u>4 2</u>		1	1		2	-		1	7		5	-		7	5		5	7	
(41)	《華氏譜》	{	7	5		5	7		7	1		2	-		5	-		4	5		4	2		1	-	
	《養譜》	{	7	1		2	-		5	-		4	5		<u>4 5</u>	<u>4 2</u>		1	1		7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>	
(49)	《華氏譜》	{	7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-		2	-		5	7		1	2		1	-	
	《養譜》	{	7	6		5	-		2	-		5	7		1	2		1	1		7	1		2	5	
(57)	《華氏譜》	{	7	1		2	5		4	2		1	-		2	-		5	7		1	2		1	-	
	《養譜》	{	4	5		<u>4 5</u>	<u>4 2</u>		1	1		2	-		5	7		1	2		1	1		7	1	
(65)	《華氏譜》	{	7	1		<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-													
	《養譜》	{	<u>2 4</u>	<u>2 1</u>		7	6		5	-		5	-													

譜例 2-8：《華氏譜》與《養譜》之〈思春〉比較

於譜例 2-8 中可見《養譜》於第 9 小節開始，旋律就與《華氏譜》相差一小節，直至曲終才回到同一音上結束。

《華氏譜》與《養譜》之〈泣顏回〉比較

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

《華氏譜》	{	5̣ 7̣ 4̣   2̣ 4̣   5̣ -   5̣ -   5̣ 7̣   7̣ 1̣   2̣ -   2̣ -
《養譜》	}	5̣ 7̣ 5̣   2̣ 5̣ 4̣ 2̣ 4̣   5̣ 5̣   5̣ -   5̣ 7̣   7̣ 1̣   2̣ -   2̣ -

(9)

《華氏譜》	{	4̣ -   2̣ 4̣ 2̣ 1̣   7̣ -   2̣ -   1̣ 2̣ 1̣ 7̣   5̣ 6̣ 4̣   5̣ -   5̣ -
《養譜》	}	4̣ -   2̣ 4̣ 2̣ 1̣   7̣ 1̣   2̣ -   1̣ 2̣ 1̣ 7̣   5̣ 4̣   5̣ -   5̣ -

(17)

《華氏譜》	{	5̣ 5̣   5̣ 4̣   5̣ 2̣   2̣ 4̣   5̣ -   5̣ -   7̣ 1̣   2̣ -
《養譜》	}	5̣ 5̣   5̣ 4̣   5̣ 2̣   2̣ 4̣   5̣ 5̣   5̣ 7̣   7̣ 1̣   2̣ -

(25)

《華氏譜》	{	5̣ 4̣   2̣ 2̣   4̣ 2̣ 1̣ 4̣   2̣ -   1̣ 4̣   2̣ 1̣ 7̣   5̣ -   7̣ -
《養譜》	}	5̣ 4̣   2̣ 4̣   2̣ -   0̣ 4̣   4̣ 2̣ 1̣   2̣ 2̣   0̣ 4̣   4̣ 2̣ 1̣

(33)

《華氏譜》	{	5̣ -   5̣ 7̣ 5̣ 4̣   2̣ -   2̣ -   7̣ 1̣   7̣ 6̣   5̣ -   4̣ -
《養譜》	}	5̣ -   7̣ 5̣   5̣ 7̣ 5̣ 4̣   2̣ -   5̣ -   7̣ 1̣   7̣ 6̣   5̣ -

(41)

《華氏譜》	{	5̣ -   5̣ -   7̣ -   5̣ 7̣ 5̣   4̣ -   2̣ 1̣   2̣ -   2̣ -
《養譜》	}	4̣ -   5̣ 6̣   5̣ -   7̣ -   5̣ 7̣ 5̣ 4̣   2̣ 1̣   2̣ -   2̣ -

(49)

《華氏譜》	{	7̣ 5̣   7̣ 1̣   4̣ -   4̣ -   1̣ 2̣   1̣ 7̣   5̣ 4̣   5̣ -
《養譜》	}	7̣ 5̣   7̣ 1̣   4̣ -   1̣ 2̣   1̣ 7̣   5̣ 4̣   5̣ -   5̣ -

(57)

《華氏譜》	{	5̣ 7̣   7̣ 1̣   2̣ 1̣   2̣ -   4̣ -   2̣ 4̣ 2̣ 1̣   7̣ -   2̣ -
《養譜》	}	5̣ 7̣   7̣ 1̣   2̣ -   2̣ -   4̣ -   2̣ 4̣ 2̣ 1̣   7̣ 1̣   2̣ -

(65)

《華氏譜》	{	1̣ 2̣ 1̣ 7̣   5̣ 6̣ 4̣   5̣ -   5̣ -
《養譜》	}	1̣ 2̣ 1̣ 7̣   5̣ 4̣   5̣ -   5̣ -

譜例 2-9：《華氏譜》與《養譜》之〈泣顏回〉比較

於譜例 2-9 中可見兩譜本之〈泣顏回〉從 27 小節始旋律相差一小節，直至第 46 小節又回到相同的旋律走向，雖此兩首小曲所出現之旋律差一小節情形，也無法排除可能

是譯譜時，譜本因在板的標示上有所缺漏或標記位置不明確。

## 第六節 《汪昱庭琵琶譜》中之《塞上曲》分析

《塞上曲》發展至《汪譜》時，不論是套曲演奏形式抑或樂曲風格，可說是發展成熟與完整，出版於 1980 年之《汪譜》已是琵琶音樂完整演奏譜案例之一，後人多以此譜為根據進行學習與演奏，而誠如本章第一節所述，雖同是使用工尺譜記譜，但此時的《汪譜》早已不是只記述骨幹音，而是有詳盡記載加花音之演奏譜，唯與現今簡譜、五線譜記譜之差異，可能只剩工尺譜本身對於節奏無法詳盡紀實之外，其餘已接近現代用演奏譜，請見附錄《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》譯譜。

譯譜中可見《汪譜》記譜完整性高、記音較多且直接以套曲型式記譜，為繼《李氏譜》之後第二本完全確立，並以大曲形式記譜與演奏之《塞上曲》版本，且於譜本中之凡例或其他文字敘述中，也未再明確提及可將五首小曲拆分進行演奏，從 1819 年《華氏譜》至 1980 年《汪譜》之間，可見琵琶音樂由民間音樂的小曲，逐漸發展成有規模、架構的套曲，亦從譜本間看出琵琶音樂記譜概念之轉變，筆者認為套曲演奏型式的出現，也間接地表現出琵琶音樂的發展與演奏技術日漸趨於成熟，並從民間音樂漸漸發展出屬於其獨特的藝術型態與音樂風格。

另因《汪譜》為汪天偉與中央音樂學院自汪昱庭弟子們手中之轉抄譜，或是弟子們保留下汪昱庭親筆書寫之樂譜蒐集、整理而來，因此譜中之演奏技法亦是由陳澤民後整理成工尺譜指法說明，以下附上陳澤民所整理之《汪譜》指法說明。

〈表 16〉《汪昱庭琵琶譜》中之右手指法

《汪譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
◦	輪	書寫在譜字右旁為半輪；書	右	實音

		寫在譜字下方 為雙輪(兩個輪 指)。		
卅	輪	寫在譜字右 旁，按音符的 時值長短決定 輪指的長短。	右	實音
○○	長輪	寫在譜字的下 方。	右	實音
ㄥ (扌)	挑	大指挑進。	右	實音
双	雙	雙彈或雙挑。	右	實音
𠂇	摭	大指”勾”進的 同時食指做” 抹”合成和聲。	右	實音
八	分	大指”挑”進的 同時食指”彈” 出合成和聲。	右	實音
袞	滾	快速彈挑連成 長音。	右	實音
𠂇、𠂇	掃	食指由纏弦至 子弦急速彈 出，如一聲 (小、名、中、 食四指同時掃 下亦稱作掃)。	右	實音

弓	拂	大指急挑四弦 如一聲。	右	實音
勺 丁	勾	大指向外勾 弦。	右	實音
旦	提弦	大、食兩指將 弦提出，然後 放開弦，使弦 擊在音柱上， 成為一個非樂 音。	右	特殊音
白	拍	大指將弦板 起，然後放開 弦，使弦擊在 音柱上，成為 一個非樂音， 與”旦”音響相 似。	右	特殊音
度	撥分	“撥”與”分”相 隔演奏。	右	實音
勺 勺	勾打	大指做”勾”的 同時，食指在 外面的弦上做 彈如一聲；然 後食指在外弦 做抹、彈、	右	實音

		抹，共得四聲。		
扫轮	掃輪、掃帶輪	食指做掃，然後在外弦做”半輪”、”挑”、”彈”，共得四聲。	右	實音
打轮	打輪	先打裡弦(或做”扣”)，然後接”輪”。	右	實音
𠂇𠂇𠂇	挑輪	先挑纏弦，緊接著在子弦上做”輪”。	右	實音
夹操	夾操	先”掃”，然後在外弦上做挑、彈、挑，共得四聲。	右	實音
满丰	滿輪	《十面埋伏》中的”滿輪”即長輪，與其他傳譜中的滿輪不同。	右	實音
夹操推煞	夾操推煞	在”夾操”的同時，按弦推進在裡面一條弦	右	實音

		上做”煞”音。 用在《霸王卸甲》中〈鼓角甲聲〉裡的一種音響效果。		
哆罗子 爪	搖指	大指做”勾”、”挑”循回，得連續不斷的長聲。	右	實音
 轟	四弦一聲	在四條弦上做”半輪”，然後大指急挑四條弦如一聲。	右	實音
四弦 一聲	四弦一聲	即”轟”。	右	實音
卜	掛	相鄰數弦中用”挑”順勢連進。	右	實音

〈表 17〉《汪昱庭琵琶譜》中之左手指法

《汪譜》記譜方式	指法名稱	指法說明	左、右手	音色特性
扌	推弦	左手按弦，將弦推進使弦音升高。	左	實音
扳	扳弦	左手食指、無名指按弦，無	左	實音

		名指向裡推 進，食指向外 拉出，使無名 指音位的弦音 升高。		
丁	打	左手擊弦得 聲。符號同右 手”打”，故須 在口傳中作補 充。	左	虛音
ㄨ	撩	同”打”法。	左	虛音
巾	帶起	左手按弦，將 弦帶起得聲。	左	虛音
爪	抓	食指按弦，用 中指或無名指 在下方抓弦得 聲。	左	虛音
回推	回推	即推至高音後 回到原音。	左	虛音
马蹄声	馬蹄聲	左手指輪流敲 擊面板，右手 同時做”夾 掃”，如馬匹奔 跑時的馬蹄 聲。	左、右	特殊音

X	絞弦	將數條弦絞集在一起，然後右手做”輪”或”滾”。	左、右手並用	特殊音
---	----	-------------------------	--------	-----

而《汪譜》《塞上曲》中所使用之指法種類多元，也是在五本古譜中唯一明確記下使用推弦之版本，詳細指法使用情況請見表 18。

〈表 18〉《汪譜》《塞上曲》中之指法使用情況：

	〈宮苑春思〉	〈昭君怨〉	〈湘妃淚〉	〈妝臺秋思〉	〈思漢〉
分	9	7	14	0	6
扣	0	1	1	3	2
雙彈	15	0	1	0	3
輪	2	9	8	6	3
帶輪	0	0	7	0	6
雙輪	0	0	0	0	0
泛音	10	13	8	0	7
推弦	21	4	2	0	0
擻	30	10	0	0	6
打	0	0	0	0	1

曲中第一段〈宮苑春思〉大量使用推弦技巧，後四個樂段則漸漸少至不使用，而於第一段之推弦使用在三種情況時有相同規律，詳見譜例 2-10。

## 宮苑春思

1=D $\frac{2}{4}$

(1) 6<sup>↗</sup> | 5555 5̇ | 5 6 5556 | 4 5 6<sup>↗</sup> | 2 2̇ | 2̇ 2̇ 4 5 | 2̇ 4 2 1 | 7̇ 1 4 |

(8) | 2 2̇ | 4 44 5 5<sup>↗</sup> | 2 2̇ 2̇ 546 | 5 5̇ 6 | 5555 6<sup>↗</sup> | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 2̇ 4<sup>↗</sup> 2 1 | 1̇ 1 6 |

(16) | 5̇ 5̇ | 5 56 1̇ 1̇<sup>^</sup> | 6 1̇ 6 1̇ 65 | 4 4 5 6 | 1̇ 6<sup>↗</sup> 6<sup>↗</sup> | 5 5̇ 56 | 5555 6 | 4 5 6 |

(24) | 2 2̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 4 5 | 2̇ 4 2 1 | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 4 4 4<sup>↗</sup> 2 | 1 1̇ | 0 1 7̇ 7̇ | 7̇ 7̇ 1 4 |

(32) | 2 2̇ | 2̇ 2̇ 4 5 | 2̇ 4<sup>↗</sup> 2 1 | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 4 4 4 2 | 1 1̇ | 2̇ - | 1 7̇ 1 |

(40) | 5 7̇ 1 | 5 5̇ | 7̇ 7̇ 7̇ 7̇ | 7̇ 1 4 | 2222 2 2 | 5 55 5555 | 4 44 5555 |

(47) | 4 55 4 2 | 1 1̇ | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 2 2̇ 5555 | 4 55 4 2 | 1 1̇ | 2222 2 2 | 5̇ 7̇ 7̇ |

(55) | 1 1 2 2 | 1 1̇ 1 1̇ | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 2̇ 2̇ 2̇ 5555 | 4 55 4 2 | 1 1̇ 1 | 2222 2 2 |

(62) | 5̇ 7̇ 7̇ | 1 1 2 2 | 1 1̇ 1 1̇ | 7̇ 7̇ 7̇ 1 | 2 4<sup>↗</sup> 2 1 | 7̇ 1 6666 | 5̇ - ||

譜例 2-10：《汪譜》〈宮苑春思〉推弦使用規律

如譜例 2-10 中所見，若推弦指法使用在連續的 16 分音符時，推弦會置於第一和第三個音符上；若是遇到 2 4 2 1 之音型且有使用推弦時，則會將推弦置於第一拍後半拍；第三種情況則是在遇到 4 55 4 2 音型時，同樣會將推弦置於第一拍後半拍。而推弦於〈昭君怨〉、〈湘妃淚〉中之使用情況，則多置於小節的最後一個半拍，或是於小節的第二拍正拍上，詳見譜例 2-11 與譜例 2-12。

## 昭君怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1) |  $\overset{\ast}{5}$  6 | 4 6 5 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  7 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{2}$  |

(9) |  $\overset{\ast}{4}$  5 | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\ast}{4}$  | 6 2 1 6 |  $\overset{\circ}{5}$  4 | 5 5 |  $\overset{\ast}{5}$  5 6 |

(17) | 5 5 |  $\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{1}$  | 7 1 7 4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\ast}{1}$  2 | 7 1 4 7 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  |

(25) |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{5}$  | 2 3 | 1  $\overset{\wedge}{1}$  | 2 - | 5 7 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(33) | 4 6 5 6 |  $\overset{\ast}{3}$  - | 2 5 3 1 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{5}$  5 | 7 2 1 4 | 2 2 |  $\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{6}$  |

(41) |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}$  | 2 5 4 2 | 1 2 2 | 4 5 5 | 7 2 1 4 |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\wedge}{2}$  - |

(49) |  $\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}$  | 2 1 |  $\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{4}\overset{\circ}{5}\overset{\circ}{2}\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\ast}{1}$  - | 1 1 |

(57) |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{1}\overset{\circ}{7}\overset{\circ}{5}$  | 2 3 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\ast}{4}$  5 | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\ast}{4}$  |

(65) | 6 2 1 6 | 5 4 | 5 5 |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

譜例 2-11：《汪譜》〈昭君怨〉推弦使用規律

## 湘妃淚

1=D $\frac{2}{4}$

(1) | 5 7 5 4 | 2 2 4 | 5  $\overset{\circ}{5}$  | |  $\overset{*}{5}$   $\overset{\curvearrowright}{6}$  | 5 2 1 7 | 7 2 1 4 | 2 $\cdot$   $\overset{\cdot}{3}$  | 2  $\overset{\cdot}{2}$  |

(9) |  $\overset{*}{4}$  - | 2 4 2 1 | 7 2 1 7 |  $\overset{*}{2}$  - | 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\curvearrowright}{5}$  - |

(17) |  $\overset{\circ}{5}$   $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{5}$  4 |  $\overset{\circ}{5}$  2 | 2 4 |  $\overset{\circ}{5}$   $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  7 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(25) | 5 7 5 4 | 2 4 2 2 | 0 4 | 4 2 1 4 | 2  $\overset{\wedge}{2}$  | 0 4 | 4 2 1 |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{\wedge}{5}$  |

(33) | 0 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  - | 5 7 5 4 | 2 2 4 |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{\wedge}{5}$  | 7 2 1 1 | 7 1 6 6 |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(41) | 4 5 6 i |  $\overset{\circ}{5}$   $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{*}{7}$  - | 5 7 5 4 | 2 4 1 | 2 - |  $\overset{\wedge}{2}$  - | 7 1 5 1 |

(49) | 7 1 2 | 4 - |  $\overset{*}{4}$  - | 1  $\overset{*}{2}$  | 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(57) | 5 2 1 7 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{*}{3}$  | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{*}{4}$  - | 2 4 2 1 | 7 2 1 7 |  $\overset{*}{2}$  - |

(65) | | 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

譜例 2-12：《汪譜》〈湘妃淚〉推弦使用規律

除推弦使用規律外，於〈湘妃淚〉和〈思漢〉中也使用了帶輪指法，使樂曲在聽覺上有輕巧而豐富之感，其使用情況多置於後半拍上，此亦是《塞上曲》於五本古譜中第一次出現使用帶輪之版本，詳請見譜例 2-13 與譜例 2-14。

(1)

| 5 7 5 4 | 2 2 4 | 5 5̇ | 5̇ 6̇ | 5̇ 2̇ 1̇ 7̇ | 7̇ 2̇ 1̇ 4̇ | 2· 3̇ | 2 2̇ |

(9)

| 4̇ - | 2 4 2 1 | 7̇ 2̇ 1̇ 7̇ | 2̇ - | 1 2 1̇ 7̇ | 5̇ 4 | 5̇ - | 5̇ - |

(17)

| 5̇ 5̇ | 5̇ 4 | 5̇ 2̇ | 2̇ 4 | 5̇ 5̇ | 5̇ 7 | 7̇ 2̇ 1̇ 4̇ | 2 2̇ |

譜例 2-13：《汪譜》〈湘妃淚〉之帶輪使用情況

(41)

| 7 - | 7 - | 7 1 4 | 2· 3̇ | 2 2̇ | 2̇ 2 | 5̇ - | 2̇ 2 |

(49)

| 5̇ - | 4 4 2 | 1· 2̇ | 1 1̇ | 7 1 | 4 4 4 2 | 1· 2̇ | 1 1̇ |

(57)

| 7 1 | 4 4 4 2 | 1· 2̇ | 1 1 | 7 1 | 4 4 4 2 | 1· 2̇ | 1 1̇ |

譜例 2-14：《汪譜》〈思漢〉之帶輪使用情況

《汪譜》《塞上曲》為繼《李氏譜》後第二個確立大套曲型式之版本，雖各樂段於指法的使用選擇上有顯著差異，但於樂曲中仍可看出其規律性；而也因《汪譜》為自汪昱庭弟子們所收藏之手抄譜或轉抄譜整理出版，又汪派之發展年代較其他四派晚，因此所留下之樂譜與其音樂風格，於今較常為人所知或所彈。

## 小結

經以上五本古譜之譜本歷史背景梳理與譯譜後，可見雖同是《塞上曲》或為同名小曲，但於不同譜本之間可見其受不同流派音樂風格之影響，而各有其彈奏特色，以下筆者將以表格完整比較五本古譜中之五首小曲(或為已成套之《塞上曲》)，其樂曲各段曲名、是否為同源關係，與其指法運用特點等，由於《塞上曲》最初之完整套曲形式出自於《李氏譜》，因此表格 17 中的小曲曲序以《李氏譜》為主要依循對象，而表格 18 主要是對照五首小曲是否同源，是以《華氏譜》作為依循對象，因此筆者直接使用五首小

曲於《華氏譜》中之小曲名。

〈表 19〉：五本古譜中之小曲名稱比較

1819 年 《華氏譜》	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	〈訴怨〉
1895 年 《李氏譜》	〈宮苑思春〉	〈昭君怨〉	〈湘妃滴淚〉	〈妝臺秋思〉	〈思漢〉
1916 年 《瀛譜》	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	〈訴冤〉
1929 年 《養譜》	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	無
1980 年 《汪譜》	〈宮苑春思〉	〈昭君怨〉	〈湘妃淚〉	〈妝臺秋思〉	〈思漢〉

〈表 20〉：五本古譜中小曲源流與指法運用特色比較

	〈思春〉	〈昭君怨〉	〈泣顏回〉	〈傍妝臺〉	〈訴怨〉	指法使用 狀況
1819 年 《華氏譜》	略	略	略	略	略	右手多用 雙彈、 扣、輪。 左手使用 擻、打。
1895 年 《李氏譜》	同源	同源	同源	同源	同源	右手多用 分與扣。 左手多用

						撥與泛音。
1916年 《瀛譜》	同源	同源	同源	同源	不同源	右手多用雙彈、分、扣、輪。 左手使用撥但用數不大，無使用打音。
1929年 《養譜》	同源	同源	同源	同源	無	右手多用雙彈、分、輪。 左手用撥但用數不大，無使用打音。
1980年 《汪譜》	同源	同源	同源	同源	同源	右手多用分、輪，且出現帶輪之使用。 左手多用撥、泛音

						和推拉音。
--	--	--	--	--	--	-------

此次研究中的五本古譜年代跨時約 160 年之久，從《塞上曲》五首小曲的源流分析中，也可看出《華氏譜》為多本譜本之發展依據，而不同譜本之間又受地域環境、時間、人為因素…等諸多原因而有所不同，亦在這些變化中看出琵琶音樂於清朝至民國時期的轉變，除譜本記音方式漸從只記骨幹音而變至演奏譜、從小曲形式轉為套曲並逐漸成熟固定之外，在凡例與文字中，亦能看見各譜本編纂人之論述，逐漸受到西方樂理影響之痕跡，而記譜方式之改變，也可從中推論其教學與傳承方式已有大幅度的轉變，從 1819 年《華氏譜》至 1980 年的《汪譜》譜本，可看出琵琶音樂的發展日益成熟，亦逐漸從口傳心授轉變成為定板定調之傳承型態。



### 第三章 《塞上曲》之簡譜九版分析與比較

繼 1980 年《汪譜》之後，各流派之傳人也開始發展出屬於各派、個人特色與風格之《塞上曲》演奏版本，亦多是以簡譜方式進行記譜，譜本內容所記也都已是詳盡的演奏譜，而無再見骨幹音之記譜方式，以下筆者選以現有之九版簡譜《塞上曲》進行分析與比較，其分別為平湖派王天健、何明威譯譜和任鴻翔整理之兩個版本、浦東派林石城整理之《思春》、汪派衛仲樂、李廷松、陳永祿三人之演奏譜，與鄭宇忠據蔣風之傳譜所整理之版本，最後為王範地和劉德海之個人新編譜版本。

#### 第一節 九版簡譜之分類

《塞上曲》自《華氏譜》五首小曲發展至今日的套曲型式，其流派和樂譜之關係緊繫第二章中所探討之五本古譜；自 1990 年代始出現的《塞上曲》樂譜，除已有明確套曲或大曲型式的《李氏譜》、《養譜》、《汪譜》三個版本之外，平湖派、浦東派、汪派之傳人們，又開展出具有各派、個人風格的演奏譜，然無錫派與崇明派並未有其傳人開展更多版本之《塞上曲》演奏譜或傳譜，筆者認為此現象反映出琵琶音樂轉型的重要性，也顯出大曲、套曲形式在傳承與發展之重要地位，因於《華氏譜》和《瀛譜》中，《塞上曲》仍是以小曲型式被記載流傳，雖《華氏譜》被視為琵琶音樂發展的重要譜本之一，亦可說是往後許多譜本的重要影響對象，但無錫派發展至今卻已是風中殘燭之況，一可能是因其發展與盛行之年代較其他流派來的早，因此在其發展週期中已到尾聲，二則筆者猜測小曲型式較相似於民間音樂之演奏手法，仍處於口傳心授之傳承方式，後又無持續發展出成熟之演奏譜，因此無錫派、崇明派之傳譜、音樂與風格也隨著社會變遷、樂師逝世和少有傳習子弟而漸漸沒落。

然而小曲是否轉型成套曲型式，對於音樂之傳承是否有益處？筆者認為大曲於琵琶音樂中多帶有「發展成熟」之意義，如《十面埋伏》、《月兒高》、《普庵咒》等大曲，雖流傳至今發展出許多版本，但卻被完整留存，且多為現今琵琶樂人於習琴生涯中必學之曲目，由此可知於琵琶音樂中，能夠發展成大套之曲目，可能於長期的發展中趨於成熟，

因此被串曲成套演奏。

而除了各流派之傳譜外，《塞上曲》亦發展出帶有個人獨特音樂風格的演奏譜版本，在所有派別中，又以汪派之個人演奏譜數量為最多，以下筆者將現有之九版簡譜《塞上曲》以流派做分類與整理，詳見表 21。

〈表 21〉1990 年至今之《塞上曲》九版簡譜分類

流派	曲名	編譜、譯譜和整理者
平湖派	《塞上曲》	李芳園譜，王天健、何明威譯譜
	《塞上曲》	朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理
浦東派	《思春》	沈浩初傳譜，林石城整理
汪派	《塞上曲》	衛仲樂演奏譜
	《塞上曲》	李廷松演奏譜，李光祖整理
	《塞上曲》	陳永祿演奏譜
	《塞上曲》	蔣風之傳譜，鄺宇忠整理
個人新編譜	《塞上曲》	王範地演奏譜(據李廷松版本改編)
	《塞上曲》	劉德海演奏譜(據吳夢飛傳譜改編)

於表格中，筆者依據譜本之傳人與音樂風格區分其為哪一流派，而其中較為特別的是「個人新編譜」之分類，因王範地與劉德海新編之《塞上曲》皆僅剩三段，雖也是依據各派傳人之版本進行新編，但其音樂風格更具個人特色，且兩位琵琶演奏家也已在數十年的演奏歲月中，又各自發展出獨有的演奏特色與風格，因此筆者將王範地與劉德海兩位之演奏譜，獨立劃分為個人新編譜一類，而非是歸回汪派或平湖派。

從此分類依據來看，也可看出從 1990 年代至今，琵琶習樂人對於琵琶音樂的風格認定與分類，已漸漸脫離傳統流派之概念，進一步以個人演奏風格作為區分，此舉亦是反應出琵琶音樂從明清至今約一百多年間的不斷創新與改變，也反應了時代轉變、交通

資訊流通，使琵琶音樂不再以地域關係為發展限制，流通的資訊與資源，使琵琶音樂以個人演奏風格為主軸進行開展。

除以流派、個人演奏譜為分類外，筆者亦將此九版《塞上曲》之記譜調性、段數與段名整理，並以表格呈現進行比較，詳見表 22。

〈表 22〉九版《塞上曲》之記譜調性、段數、段名整理

《塞上曲》	李芳園譜，王天健、何明威譯譜	D 調	五段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃滴淚〉、〈妝臺秋思〉、〈思漢〉
《塞上曲》	朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理	D 調	五段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃滴淚〉、〈妝臺秋思〉、〈思漢〉
《思春》	沈浩初傳譜，林石城整理	C 調	四段 〈思春〉、〈昭君怨〉、〈傍妝臺〉、〈懶畫眉〉
《塞上曲》	衛仲樂演奏譜	C 調	五段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃滴淚〉、〈妝臺秋思〉、〈思漢〉
《塞上曲》	李廷松演奏譜，李光祖整理	D 調	五段 〈思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃滴淚〉、〈妝臺秋思〉、〈思漢〉
《塞上曲》	陳永祿演奏譜	C 調	五段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃淚〉、〈妝臺秋思〉、〈思漢〉
《塞上曲》	蔣風之傳譜，鄭宇忠整理	C 調	五段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃淚〉、〈妝臺

			秋思〉、〈思漢〉
《塞上曲》	王範地演奏譜 (據李廷松版本改編)	D 調	三段 〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃淚〉
《塞上曲》	劉德海演奏譜 (據吳夢飛傳譜改編)	C 調	三段 〈思春〉、〈秋思〉、〈滴淚〉

筆者認為不同版本於《塞上曲》之記譜調性，亦反映出不同的音樂觀點，《塞上曲》雖於五本古譜中皆以小工調(現今認為同於西方音樂之 D 調)記譜，但因乙音(七音)需低約半音演奏，也就等同於現今偏高之還原 C 音，曲中也少用偏高之 F 音，於聽覺上較似於西方音樂之 C 調，因此有多個版本選用 C 調記譜；但若真因在聽覺上較似 C 調，為什麼清朝至民初之古譜仍選擇以小工調記譜？筆者於實際演奏中，發現記譜調性對於指法與音色上有極大影響，例如 D 調之 24 21 四個音，在演奏習慣上會於琵琶第一把位時，直接將 D 調之 Do 轉到二絃上彈奏，但若將此四音轉成 C 調的 35 32，琵琶樂人多會慣性的直接將四音都彈於一絃之上，指法與音色就出現了差異，進而影響音樂語韻，而筆者推測古譜中皆使用小工調之原音也與此相近，因演奏指法與音色轉換上的需要，小工調可能會是較貼近清朝琵琶樂人所想之樂感與演奏方式，也因以左手指法為記譜考量，能夠在譜面上避免更多演奏技法的贅述。

以上之推論也並非批評使用 C 調記譜較不貼近原音樂語法，而是從此現象中可以觀察出對於樂曲記譜的思考面向有所不同，從原先五本古譜重於演奏、指法，因此選用小工調記譜，到現今多使用聽覺、西方音樂之音感，因此出現了 C 調記譜之版本，從此亦可看出琵琶音樂於此百年之中，因傳習者的思考方式不同而出現的轉變，也是琵琶音樂轉變之重要軌跡。

除記譜調性之不同外，樂曲中的段落數也有所不同，從各流派傳人之演奏譜的五段(浦東派《思春》四段)，至個人新編譜的三段，也反映出了不同時代琵琶樂人、演奏習慣、聆聽方式之不同，詳盡之分析與比較將於此章第二至第六節中細述。

## 第二節 平湖派兩版之分析與比較

現今平湖派之發展勢微，雖有演奏譜之流傳，因年代久遠又較少有熟稔平湖派音樂風格之樂人，因此現今少有琵琶樂人彈奏，而平湖派之音樂特色與風格也逐漸面臨失傳之況；論平湖派音樂特色，其加花音繁多豐富，右手多用輪指、左手多用打音與擲音，音樂風格平實，現今多被以文人音樂描述之。

今流傳之平湖派《塞上曲》共有兩個版本，一為《李氏譜》之譯譜，另一則為任鴻翔依據朱苻菁、楊少彝兩人之演奏譜所整理成的一個版本，因現今未有前者之聲音檔案，所以此兩個版本之比較還是以譜面記述為主；而現有平湖派之《塞上曲》皆由《李氏譜》而來，因此在五段之標題名皆與《李氏譜》中之《塞上曲》同，分別為〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉、〈湘妃滴淚〉、〈妝臺秋思〉與〈思漢〉五段。

此兩版樂譜皆將平湖派音樂風格之特點展露無遺，從兩譜中比對可見朱苻菁與楊少彝演奏譜版本，幾乎同於王天健和何明威對於《李氏譜》中的《塞上曲》譯譜版本，但又比原《李氏譜》譯譜版本加入更多小音符，左手推拉音之使用數量亦增加許多，詳比較請見譜例 3-1，上行為王天健、何明威所譯之《李氏譜》版本，下行為朱苻菁與楊少彝傳譜、任鴻翔整理之版本。

## 宮苑思春

1=D  $\frac{2}{4}$

	(1)	$\begin{array}{l} \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \\ \underset{\cdot}{5} \end{array} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4}$
王天健、何明威譯譜		$\begin{array}{l} \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \\ \underset{\cdot}{5} \end{array} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4}$
任鴻翔整理		$\begin{array}{l} \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \\ \underset{\cdot}{5} \end{array} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4}$
(7)		
		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\wedge}{5}$
王天健、何明威譯譜		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\wedge}{5}$
任鴻翔整理		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \quad   \quad 2 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5} \quad   \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\wedge}{5}$
(13)		
		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\wedge}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i}$
王天健、何明威譯譜		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\wedge}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i}$
任鴻翔整理		$\overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\flat}{7} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\wedge}{5} \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \quad   \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i}$
(18)		
		$\overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad   \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad  $
王天健、何明威譯譜		$\overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad   \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad  $
任鴻翔整理		$\overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad   \quad \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad   \quad \overset{\circ}{i} \overset{\circ}{i} \quad \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{i} \quad   \quad 5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \quad  $

譜例 3-1：平湖派兩個版本之〈宮苑思春〉比較 1~21 小節

除譜面比較外，筆者亦參考楊少彝之錄音檔案，其於《塞上曲》中之推拉音奏法，若是置於後半拍之推拉音，多是注重「去」而較少「回」，於原音至拉高音的音長比例約是 1:1，此推拉音的演奏手法，在聽覺上創造出較溫和、婉約之感；而若是置於正拍上之推拉音，則是注重於推拉音高變化之過程，且變化過程音的音長也為等長，使聽覺上創造了整齊、端正之感，如第 14 小節中，譜面上記 4 音須拉音，後接至 2 音，此時聽覺上便會聽到 4542 四音，並於半拍中被快速且精準的演奏。

12. 塞 上 曲

1=D(5̣ 1̣ 2̣ 5̣ 弦)

【1】 宮苑思春

The image shows a musical score for the piece 'Se Shang Qu' (塞上曲) in Gong mode (1=D). The score is written in a traditional Chinese notation system, using numbers 1-5 and 7 to represent fretted notes on a guqin. The notation includes various symbols for techniques such as 'tui' (推) and 'la' (拉), which are indicated by arrows and specific note markings. The score is organized into several lines of music, with a large watermark in the center.

譜例 3-2：《塞上曲》朱荇菁、楊少彝傳譜〈宮苑思春〉段中推拉音使用概況<sup>22</sup>

<sup>22</sup> 朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理，《平湖派琵琶曲 13 首》(北京：人民音樂出版社，1990)，124。

另在左手撥音與打音之運用，從兩個版本的譜面比較來看，朱苻菁與楊少彝之演奏譜版本所用之數量，遠多於王天健與何明威所譯《李氏譜》之《塞上曲》版本，筆者認為撥音、打音等非實音演奏手法，正是平湖派被視為文人音樂之重要關鍵，有別於右手彈、挑、雙彈、分、扣等實音演奏技法，非實音指法的運用在聽覺上更能創造出音色虛實之層次變化，即使加花音與小音符數量眾多，卻還是能使音樂保持清新脫俗之態。

除指法運用上的不同外，筆者也發現在任鴻翔整理的版本中，第五段〈思漢〉於最後一句樂句中多了一板，以致此段共有六十九板，與原先的六十八板有所出入，其差異為第 65-66 小節中的 1245 四音被拆分，使得 4、5 兩音各為一拍而多了一板，但因現有楊少彝演奏之音檔只演至第三段〈湘妃滴淚〉便結束，因此無法驗證此現象為記譜時之疏漏或錯誤，還是真實於樂曲中多增加了一板。

1=D  $\frac{2}{4}$

	王天健、何明威譯譜	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{\overset{\cdot}{\flat}7\underline{\underline{122}}}} \underline{\underline{1\underline{\underline{12}}}} \mid \underline{\underline{4\underline{\underline{5}}}} \underline{\underline{4\underline{\underline{22}}}} \mid \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \mid \underline{\underline{1\underline{\underline{2}}}} \underline{\underline{1}} \end{array} \right.$	
	任鴻翔整理	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{\overset{\cdot}{\flat}7\underline{\underline{12}}}} \underline{\underline{1\underline{\underline{12}}}} \mid \underline{\underline{4\underline{\underline{5}}}} \underline{\underline{4\underline{\underline{22}}}} \mid \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \mid \underline{\underline{1\underline{\underline{2}}}} \underline{\underline{1}} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{\overset{\cdot}{\flat}7\underline{\underline{122}}}} \underline{\underline{1245}} \mid \underline{\underline{2\underline{\underline{45}}}} \underline{\underline{221}} \end{array} \right.$
	王天健、何明威譯譜	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{\overset{\cdot}{\flat}7\underline{\underline{1}}}} \underline{\underline{\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{6}}} \mid \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} - \mid \parallel \end{array} \right.$	
	任鴻翔整理	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{2\underline{\underline{45}}}} \underline{\underline{221}} \mid \underline{\underline{\overset{\cdot}{\flat}7\underline{\underline{1}}}} \underline{\underline{\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{6}}} \mid \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} - \mid \parallel \end{array} \right.$	

譜例 3-3：平湖派兩個版本《塞上曲》〈思漢〉段 61 小節至結尾比較

今平湖派之音樂與傳譜少有後人彈奏，亦隨著此派老樂人們的離世而消逝，使平湖派音樂逐漸面臨失傳之風險，但也因近年來中國地區致力於傳統文化之復興與傳承，使得許多平湖派音樂與老樂人們得以重現於舞台，亦使更多現代琵琶樂人們能夠有跡可循的學習平湖派音樂之精髓，亦使近年來演奏平湖派音樂之演奏者增多。

### 第三節 浦東派版本分析

浦東派之《思春》實為《塞上曲》，係自《養譜》之《武林逸韻》一套中的一小套，但於《養譜》的《思春》小套中，只將〈思春〉、〈昭君怨〉、〈傍妝臺〉三首小曲串聯成套，而後由林石城整理而成的《思春》一曲，則除了原《養譜》中《思春》小套的三首小曲外，最後多添了一首〈懶畫眉〉，使整曲共有四段，但現今琵琶樂人演奏此曲時，因考量到音樂會演出時間、演奏時長與聽眾聆聽習慣，所以較常演奏前三段，第四段則較少被演出。

《思春》整曲帶有女性抑鬱、哀怨之感，且選以 C 調記譜，於演奏中多彈於一絃，更能表現出女性秀麗、哀嘆之感；曲中左手多用推拉音、打音與擻音，雖與平湖派較常使用指法相似，但因指法置於曲中呈現方式不同、推拉音之詮釋手法也不同，因此整體音樂風格與平湖派相差甚遠。

浦東派《思春》曲中加花音較少且趨於寬鬆，使演奏者在彈奏時，更需注重音與音之間的留白詮釋，才能更顯此曲韻味；而打音與擻音之使用，在於實音指法(彈、挑、輪)之後，而實音演奏時，又多注重於右手彈絃位置的不同，以彈奏位置的移動帶出軟、硬、虛、實的音色變化，如譜例 3-4 中可見以「上」、「下」字標註於譜中，即為彈奏時右手的位置變化。

# 58. 思 春

沈浩初传谱  
林石城整理

1=C (6 2 3 6 弦)

宁静而抑郁地

【一】思春

♩ = 46

下 6 6 6 | 6. 6. | 5 3 5 6 7 | 3 3 | 3 3 3 3 5. 6 | 3 5 6 5 3 2 |

上 2 3. 3 3 2 7 | 6 6 | 6. 6 | 5 3 5 6 7 | 3 3 | 3 3 3 3 5. 6 |

下 3 5 6 5 3 2 | 1. 2 7 7 | 6 6 | 6 6 7 2 2 | 7 2 3 3 2 7 6 | 5 6 6 |

上 2 3. 3 3 2 7 | 6 6 | 6. 6 | 5 3 5 6 7 | 3 3 | 3 3 3 3 5. 6 |

下 3 5 6 5 3 2 | 1 2 3 | 5 6. 6 5 5 3 | 2 2 | 0 1 1 2 | 3 3 |

下 3 3 3 3 5. 6 | 3 5 6 5 3 2 | 1 2 3 | 5 6. 6 6 5 3 | 2 2 | 3 - |

譜例 3-4：浦東派《思春》段右手彈奏位置於譜面之標註概況<sup>23</sup>

<sup>23</sup> 李光華主編，《琵琶曲譜(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，204。

Example 3-5: Poodong School 'Sichun' (思春) section, measures 19-36. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 2 3, 3 3 2 7, 6, 6, 6, 5 3 5, 6 7, 3 3, 3 3 3 3 5. 6), dynamics (mf, p, mp), and articulation marks (accents, slurs, breath marks). Red boxes highlight specific passages: the first measure of the first line, the first measure of the second line, and the first measure of the third line.

譜例 3-5：浦東派《思春》〈思春〉段打音、擻音之使用概況 19~36 小節<sup>24</sup>

左手上、下滑音則多是「快去慢回」的詮釋手法，且注重從下滑音回到原音上之過程，此一處理上、下滑音之方法，亦是浦東派《思春》獨特之處，而除上、下滑音之使用外，浦東派亦強調左手吟揉之使用，使樂曲中常有聽見女子哭啼之感，左手推拉音技巧與吟揉手法之使用，更添浦東派《思春》哀愁、閨怨之情。

Example 3-6: Poodong School 'Sichun' (思春) section, measures 25-42. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 3 5 6, 5 3 2, 1, 2 3, 5 6., 6 5 5 3, 2, 2, 0 1, 1 2, 3, 3, 3 3 3 5. 6, 3 5 6, 5 3 2, 1, 2 3, 5 6., 6 6 5 3, 2, 2, 3, 2 1 2, 6, 1, 1 2., 2 2, 3 3, 3 6, 6), dynamics (p, mf), and articulation marks (accents, slurs, breath marks). Red boxes highlight specific passages: the first measure of the first line, the first measure of the second line, and the first measure of the third line.

譜例 3-6：浦東派《思春》〈思春〉段推拉音、吟揉使用概況 25~42 小節

<sup>24</sup> 李光華主編，《琵琶曲譜(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，204。

浦東派《思春》最為特別之處，在於非個人演奏譜之分類中，唯一全曲只有四段者，且其樂曲名亦不跟隨李芳園《塞上曲》一名，關於樂曲命名一事，筆者認為追溯至《養譜》對於《武林逸韻》之文字描述：「武林逸韻用小工調全套十段，每段六十八拍，共六百八十拍，此係閨情，故其音節有如怨如慕之意，或又名塞上曲。」<sup>25</sup>於此便能看出浦東派對於《武林逸韻》一套更多注重於「閨情」，由此看浦東派選以《思春》而非《塞上曲》為曲名，亦符合傳達閨情之意。

同時，《思春》一曲與其他派別之《塞上曲》所表達樂曲之情也有所不同，平湖派之《塞上曲》所表現出之樂曲風格帶有文人雅士之態，汪派則帶有豪氣俠客之情，而浦東派展露出古代女子秀麗卻又哀怨之態，樂曲表現手法多重於描繪女子心思，以表現女子自身情懷為出發點，同時又將浦東派琵琶演奏文曲時所注重細膩、沉靜之特點，於左手吟揉、推拉音，和右手彈奏位置不同所致的音色變化，將其發揮的淋漓盡致。

#### 第四節 汪派四版之分析與比較

汪派之發展較平湖派、浦東派晚，因此汪派傳人所留下之演奏譜，可說是所有派別中保存完整且數量最多之流派，雖汪派所留下之《塞上曲》有四個版本之多，其所發展之骨幹譜相同、樂曲所展之風格也相似，但卻能從指法使用與加花細節中聽見各傳人之音樂特色，而汪派與其他派別之《塞上曲》（《思春》）中最特別之處，則為四位傳人之演奏譜，都於第四段〈妝臺秋思〉中，整段不使用一絃演奏，使其聽起來帶有內斂、鬱悶、哀怨之感。也因汪派發展時間較晚，因此在演奏手法與樂曲詮釋上，較貼近現今聽者之聆聽習慣與彈奏者之演奏語法，因此其詮釋特色與演奏習慣也延傳至今日。

汪派以汪昱庭為始祖，其門下弟子眾多，又因其自身曾參考平湖派、浦東派之演奏方式或樂譜，因此將於各派之所學統合而成汪派音樂的特點，於教學傳承一事上，也因汪昱庭較不重視門派之分，對於前來請教之學生皆給予悉心教導，所致汪派音樂之藝術

---

<sup>25</sup> 沈浩初，《養正軒琵琶譜》，〈例言〉。

能夠廣為傳播。

而在汪昱庭和李廷松演奏版本之《塞上曲》中，其推拉音演奏手法極具特色，多用三度音程之滑音，二度音程之推音則短且急促，演奏時注重音與音之間之頓挫，使此版本之《塞上曲》帶有豪氣、俐落之感；除汪昱庭所樹立之汪派音樂風格外，李廷松、衛仲樂、陳永祿、蔣風之四位演奏家，又各具有其個人演奏特色，因此雖四人皆為汪派傳承人，但其演奏與樂曲詮釋風格亦迥然不同。

從樂譜比對中可見，李廷松之演奏譜為四個版本中加花音較少者，為汪派演奏譜之四個版本中，唯一延續汪昱庭傳譜而使用 D 調記譜者。



# 塞 上 曲

(古 曲)

1 = D  $\frac{2}{4}$

本曲為琵琶文套大曲中悲怨性的代表性樂曲。

曲名初見於 1895 年刊印的李芳園琵琶譜上，係由五個小曲組成，即：(1) 宮苑思春 (2) 昭君怨 (3) 湘妃淚 (4) 粧臺秋思 (5) 思漢。以上小曲在 1819 年刊的華秋蘋琵琶譜亦皆有之，但并不組織在一起，曲名是：思春、昭君淚、泣顏回、旁粧臺反新怨。

此曲所用之音階基本是隋唐漢樂之音階：1—2— $\overset{\frown}{3}$ 4—5— $\overset{\frown}{6}$ 7— $\dot{1}$  (— 表示全音， $\overset{\frown}$  表示半音)。有時也用 $\sharp 4$ 。故譜中“7”音皆是“ $\flat 7$ ” 另注明，“ $\sharp 4$ ”則另行注明。

## 一、思 春

$\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$  |

$\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$  |  $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{1}$  |  $\overset{\frown}{7}$  |  $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |

$\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |

$\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{7}$  |  $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{1}$  |  $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{1}$  |  $\overset{\frown}{7}$  |  $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{6}$  |

$\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{1}$  |  $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{2}$  |  $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{\sharp 4}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |

$\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{2}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{5}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{1}$   $\overset{\frown}{6}$  |  $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{4}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{5}$  |

譜例 3-7：《塞上曲》李廷松演奏譜第一段〈宮苑思春〉1~23 小節<sup>26</sup>

而在此四個版本中，以衛仲樂之演奏譜更動最大，其於〈宮苑思春〉第一小節以三四拍記譜，後於第二小節回到二四拍，且於此段中共只有 65 小節、第二段〈昭君怨〉和第四段〈妝臺秋思〉皆只有 67 個小節，第五段〈思漢〉亦在第 46 小節始更改拍號為一

<sup>26</sup> 台北市立國樂團，《汪派琵琶李廷松先生演奏譜》(台北，台北市立國樂團，1996)，16。

四拍，於第 53 小節回到二四拍，整段共只有 67 個小節，全曲較其他三個版本短，於記譜之拍號和樂曲本身的節奏改動也較大。

## 塞 上 曲

吉 曲  
衛 仲 樂 演 奏 譜

定弦 (1=C)  
6  
3  
2  
6  
:

[一] 宮苑思春  
♩ = 60

1.  $0-7$  |  $\frac{3}{4}$   $\underline{66.66}$   $\overset{\circ}{6}-\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{66.66}$   $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{3}$  |  $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$  |

*mf* *mf* *mf*

2.  $\underline{3333}$   $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6}$  |  $\underline{3356}$   $\underline{532}$  |  $\overset{\circ}{1.3}$   $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{55}$  |  $\overset{\circ}{3}$  |  $\overset{\circ}{3.6}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{55}$   $\underline{6666}$  |  $\overset{\circ}{3}-\overset{\circ}{3}$  |  $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{6}-\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7}$  |

*p* *mf*

3.  $\overset{\circ}{-6}$  |  $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2}$  |  $\underline{6666}$   $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7}$  |  $\overset{\circ}{-1.1}$   $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{356}$   $\underline{532}$  |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2}$  |  $\underline{7777}$  |  $\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6}-\overset{\circ}{7}$  |

*p* *mf*

譜例 3-8：《塞上曲》衛仲樂演奏譜第一段〈宮苑思春〉1~16 小節<sup>27</sup>

<sup>27</sup> 中國管絃樂團編，《衛仲樂琵琶演奏曲集》(上海，學林出版社，1994)，96。

The image shows a musical score for the piece '塞上曲' (Sai Shang Qu) by Wei Zhongle, specifically measures 43 to 63. The notation is a form of traditional Chinese musical notation using numbers 1-7 and 0, often with dots or lines above them to indicate pitch and rhythm. The score is organized into three rows. The first row contains measures 43-46. The second row contains measures 47-52. The third row contains measures 53-58. There are various musical symbols throughout, including slurs, accents, and dynamic markings like '漸慢' (ritardando) above measure 55. Some notes have circled numbers above them, possibly indicating fingerings or specific techniques. The score ends with a double bar line and repeat dots.

譜例 3-9：《塞上曲》衛仲樂演奏譜第五段〈思漢〉43~63 小節<sup>28</sup>

另外，陳永祿和蔣風之版本演奏譜加花手法較相似，但仍各有差異。陳永祿演奏譜中除第四段〈妝臺秋思〉無使用#4 音外，其餘段皆有使用，且於樂曲中使用切分音音型，此為其餘三個版本未出現之節奏型；蔣風之演奏譜則是只有第一段〈宮苑思春〉未使用#4 音，其餘段落皆有使用，另於樂曲中使用掃輪指法，此為其他三個版本中從未出現過之詮釋手法。

<sup>28</sup> 中國管絃樂團編，《衛仲樂琵琶演奏曲集》（上海，學林出版社，1994），96。

譜例 3-10：《塞上曲》陳永祿演奏譜〈思春〉段切分音音型使用 49~68 小節<sup>29</sup>

【二】昭君怨

譜例 3-11：《塞上曲》蔣風之傳譜〈昭君怨〉段掃輪指法使用 1~30 小節<sup>30</sup>

<sup>29</sup> 李光華主編，《琵琶曲集(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，212。

<sup>30</sup> 李光華主編，《琵琶曲集(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，219。

四位汪派傳人除了詮釋風格不同之外，樂曲記譜上，也僅剩陳永祿演奏譜保留了原先六十八板之結構，其餘版本中的各段小節數有所增減，筆者將四個版本各段落之小節數整理成以下表格。

〈表 23〉汪派四版演奏譜各段落小節數

	〈宮苑思 春〉	〈昭君怨〉	〈湘妃淚〉	〈妝臺秋 思〉	〈思漢〉
李廷松演 奏譜	68	68	68	67	65
衛仲樂演 奏譜	65	67	68	67	67
陳永祿演 奏譜	68	68	68	68	68
蔣風之傳 譜	68	68	68	68	69

由此表格中可見，汪派四個版本之演奏譜已不再嚴格遵守六十八板之結構，而是在個人演奏風格中對於樂曲有所增減，從表格中可看出除了第三段〈湘妃淚〉是四個版本皆為 68 板外，其餘樂段在板數上皆有所差異；於〈宮苑思春〉段，衛仲樂之版本少了 3 個小節，筆者以李廷松演奏譜作為完整 68 板之版本，與衛仲樂演奏譜進行比較，發現其較李廷松版本少一段，詳請見譜例 26。

李廷松演奏譜

衛仲樂演奏譜

李譜

衛譜

李譜

衛譜

譜例 3-12：李廷松與衛仲樂演奏譜〈宮苑思春〉比較

因兩個版本之記譜調性不同，因此筆者使用五線譜進行兩個版本之比較，譜例 3-12 皆從兩個版本之第 48 小節始至結束，譜例中框出之處為相同骨幹之旋律，明顯可見衛仲樂演奏譜較李廷松演奏譜少了四小節之樂句，後又於結束樂句較李廷松版本多一小節，因此相差 3 小節。

而〈昭君怨〉於衛仲樂版本所差之一小節，同樣以李廷松之演奏譜進行比較與分析，可見其並非是直接相差一小節，而是從一拍之差落至一小節之差距，詳請見譜例 3-13。

李廷松演奏譜

衛仲樂演奏譜

李譜

衛譜

李譜

衛譜

譜例 3-13：李廷松與衛仲樂演奏譜〈昭君怨〉比較

第三段〈湘妃淚〉因板數皆為 68 板所以不再多比較，第四段〈妝臺秋思〉李廷松和衛仲樂之演奏譜板數一致，筆者亦比較過此兩版樂譜，發現於樂句上為一致，而陳永祿與蔣風之兩個版本亦是相同情況，因此筆者取李廷松和陳永祿之版本進行比較，詳請見譜例 3-14。

李廷松演奏譜

陳永祿演奏譜

譜例 3-14：李廷松與陳永祿演奏譜〈妝臺秋思〉比較

兩個版本之比較後可見其於此樂段中之旋律走向皆相同，唯在結束句時，陳永祿和蔣風之兩人之版本會於結尾多加一板泛音。

第五段〈思漢〉於四個版本之演奏譜板數皆不相同，筆者比較四版之樂譜後發現，除了衛仲樂演奏譜因在此樂段中曾有轉換成一四拍之情況出現，因此在相同的小節數上會與其他三者之旋律走向稍有不同，但其他三個版本主要之小節數差異於最後一段，詳請見譜例 3-15。

The image displays a musical score for the piece 'Sih Han' (思漢), comparing four different performance versions. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of four staves each. The performers are listed on the left of each staff: 李廷松演奏譜 (Li Ting Song), 衛仲樂演奏譜 (Wei Zhongle), 陳永祿演奏譜 (Chen Yonglu), and 蔣風之傳譜 (Jiang Fengzhi). The first system covers measures 1 through 5, and the second system starts at measure 6 and ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests, illustrating the differences in phrasing and articulation between the versions.

譜例 3-15：汪派四個版本之〈思漢〉比較

汪派音樂風格與特色，為琵琶音樂中延留至現今最為完整之流派，現今琵琶演奏者所彈、所學之古曲版本，亦多於浦東派與汪派之間做選擇，但汪派音樂之特色，也就是第一代傳人李廷松較常使用之三度音程推拉音、短而急促的二度音程推拉音，至今卻已較少人彈奏，現今琵琶演奏家於古曲的推拉音詮釋中，多較偏向平均、緩而優美之手法，

然而此詮釋方式也使得現今樂人在演奏汪派演奏譜時，多了一分汪派音樂風格外之陰柔特色，也將原汪派在詮釋《塞上曲》時所展豪俠之氣，變得較像女子柔弱、婉約之感，不僅是於演奏汪派風格時出現此現象，於其他古曲演奏時亦是。

## 第五節 王範地演奏譜分析

《塞上曲》發展至汪派四個版本演奏譜，雖仍處於流派特色的大框架中，但四位傳人之演奏版本都已經發展出各自演奏風格特色，而王範地與劉德海兩位近代琵琶演奏家，於其各自之音樂作品中，更是擺脫過去琵琶不同流派之演奏框架，發展出各自獨有的詮釋風格。

王範地一生投入於琵琶教學之貢獻匪淺，於 2003 年出版之《養和集》一書中，將多篇王範地所寫關於琵琶教學之文章蒐集成冊，從這些文章中便可看出王範地於琵琶音樂的教學講求嚴謹、自然、科學，文中不僅以圖示方式將彈奏動作軌跡、指甲用鋒情況、音色和入絃角度之關聯清楚講述，亦用文字將彈奏時的用力方式表達清晰，不但為琵琶學習者提供明晰的彈奏建議，更是將琵琶於多年來之彈奏手法以科學方式記述與表達。

自王範地於《養和集》中所撰寫關於琵琶教學之理念，亦可從中看出其對於培養琵琶演奏者之理念不僅講求理性與科學，更是將演奏者自身的思維邏輯、生活與實踐經驗皆納入教學考量，其在闡述琵琶教學一文時，將教學語言分為科學性語言、藝術性語言、感覺性語言三類，其分別是為了訓練學生把握事物發展之規律、培養學生想像力，和透過學生自身練習經驗找到適合自己的彈奏方式，且達到良好的演奏效果後，將其普遍使用於彈奏之中，<sup>31</sup>由此可見王範地在教學實踐上，不僅是有條理的將教學方法與目的連結，同時也達到因材施教、以學生個體為本的教學模式。

王範地之演奏譜是以汪派傳譜為本進行二次創作，將原五段縮減為三段，保留了〈宮苑思春〉、〈昭君怨〉與〈湘妃淚〉等段落，於其演奏音檔中，可聽見此版本之《塞上曲》詮釋剛強中帶溫和、婉約，雖其演奏版本是延續汪派的骨幹音，但在曲中的推拉音處理

---

<sup>31</sup> 王範地，《養和集》(香港，偉確華粹出版社，2003)，24-27。

已不具李廷松多三度音程推拉音、二度音程推音短而急促之特色，反而是以較為圓潤、緩和之方式演奏推拉音，此演奏細節使樂曲聽起來增添了一絲女性陰柔、清秀之感。

除推拉音詮釋手法極具個人特色外，王範地於《塞上曲》中多用吟揉，此手法雖與浦東派《思春》相似，但其吟揉幅度較小，不如浦東派較為戲劇性的重揉，王範地認為波音的使用是琵琶音樂中行腔作韻的重要手段之一，提出波音於琵琶之上，是以透過吟揉技術造成變化，所以於其演奏譜中，可見其以符號標示吟揉之快慢，此舉使演奏者在視譜時，便能更加準確的理解此處吟揉之速度、音程；另在樂曲中也藉由改變右手彈奏位置來表現不同音色，而其與浦東派改變右手彈奏位置之差異，在於彈奏位置的改變較多於一拍內完成變化。

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Se Shang Qu' by Wang Fandi. Each system consists of two staves of notation. The first system (measures 10-13) includes dynamic markings like *f* and *p*, and a '緩' (slow) instruction. The second system (measures 15-18) features a 'f' marking and a '2' marking. The third system (measures 20-23) includes a '3' marking and a '3' marking. The notation uses numbers 1-7 for pitches, with various symbols above and below indicating ornaments and performance techniques. A large watermark of a琵琶 (pipa) is visible in the center of the score.

譜例 3-16：《塞上曲》王範地演奏譜〈宮苑思春〉段吟揉符號差異<sup>32</sup>

於譜例 3-16 中可見第 13 小節中之三個吟揉符號便有所不同，第 19、23 小節之型態又不同於 13 小節中曾出現的兩種吟揉記譜符號，此法也可使彈奏者快速、清楚的理解如何演奏此處之吟揉。

<sup>32</sup> 王範地，《王範地琵琶演奏譜》(香港，偉確華萃出版社，2003)，38。

39

1. 1 1 2 3 | 5 6 6 6 6 6 5 3 | 2

2 2 2 2 | 3 3 3 3 3 3 | 2 5 5 1 2 |

(=) || (II) - || -

40

6. 2 1 3 | 6. 6. 6. 6. | 1

6. 6. 6. 6. | 1 1 1 1 | 1 1 1 6 2 3 5 6 | 3 3 3 3 3 6 |

6. 6. 6. 6. | 3 3 3 3 3 6 |

x (-) p f p 3 (-)

譜例 3-17：《塞上曲》王範地演奏譜〈宮苑思春〉段右手彈奏位置使用概況<sup>33</sup>

除在指法的選用與詮釋外，王範地於演奏《塞上曲》時，並非是將全曲固定速度彈奏，藉由彈奏速度的變化，創造出樂曲中寬、緊對比之感，於其演奏譜之譜面上便可看見王範地所寫關於彈奏速度之文字描述，亦是因速度的寬鬆有別，使王範地版本之《塞上曲》張力十足。



<sup>33</sup> 王範地，《王範地琵琶演奏譜》（香港，偉確華萃出版社，2003），39。

# 塞 上 曲

古 曲  
王 範 地 演 奏 譜

1=D

(一) 宮苑思春

较自由地      急      稍缓

2/4 0 7 2 7 | 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7 2 | 6 6 6 6 6 6 6 6 7 2 | 5. 7 6 7 | 3 3 |

3 (ii) x (ii) x

5 3 3 3 5 6 | 3 3 5 6 5 3 2 3 2 | 1. 3 2 5 6 | 3 3. 6 | 5 5 7 6 7 6 5 |

p (ii) (ii) || (ii) x

10 3 3 3 6 5 7 | 6 6 7 2 | 6 6 6 6 6 7 2 | 1. 1 1 2 | 3 3 5 6 5 3 2 3 2 |

f p x || (ii)

15 1 2 7 7 7 7 | 6 6 | 6 6 6 7 2 2 | 7 7 2 3 3 2 7 6 | 5 6 6 6 7 |

(x) x f (ii)

譜例 3-18：《塞上曲》王範地演奏譜中對於速度之描述文字<sup>34</sup>

王範地對於琵琶音樂的二度創作，提出意、情和趣等三個面向，從其對於《塞上曲》之描述：「它以抒情的手法揭示人物的內心世界，它的基本情緒是思念、哀怨、淒涼、憤懣。」<sup>35</sup>由此看出此思維；其對於琵琶文曲之彈奏曾述：「若在陰柔之中給以陽剛之氣的支撐，文曲才不至於沒有“骨頭”，而失去風骨。」<sup>36</sup>從此亦可知王範地對於文曲之詮釋手法，延續了汪派「文曲武彈」之思想。另外，王範地的演奏藝術雖已脫離琵琶流派之大框架走出自我演奏風格，但其曾於文章中講述：

<sup>34</sup> 王範地，《王範地琵琶演奏譜》（香港，偉確華萃出版社，2003），38。

<sup>35</sup> 王範地，《養和集》（香港，偉確華粹出版社，2003），47。

<sup>36</sup> 同上註。

學習成熟了的流派一定要把精隨學透，真正去理解、掌握、融化、為我所用。…  
繼承要踏實、誠實，發展要大膽、自信。繼承發展缺一不可。繼承半天還不是為  
了發展，但根深才能葉茂。<sup>37</sup>

由此可知王範地對於琵琶音樂發展之思想，並非是捨棄琵琶的過往與發展脈絡，而是強調從其傳統的根中深耕茁壯，並長出新芽更加茂密強大。

## 第六節 劉德海演奏譜分析

劉德海一生於琵琶音樂之創新與貢獻不可抹滅，其大量的音樂作品創作更是豐富了琵琶音樂於近代之發展面向，不僅如此，其於創作中注入許多戲劇性的、極具張力的音樂表現，同時於琵琶聲響與指法的創新更是將琵琶音樂推向新的發展高度，雖多數作品使用西方樂曲移植而來，卻並未在移植過程中將琵琶之特色與特性拋棄，於許多嶄新的作品中仍可聽見琵琶的傳統語韻，由此也可見劉德海對於琵琶音樂的創造與創新，是將其於傳統之中所學到的深厚底韻，結合當下時代背景的聽眾喜好、舞臺效果、展演習慣…等眾多因素而成，不是為了「新」而新，也非只是「喜新厭舊」，從傳統到獨樹一幟，劉德海以其數十年之演奏歲月，為琵琶音樂寫下輝煌歷史的一頁。

同為具個人演奏風格特色的新編演奏譜，劉德海演奏譜之《塞上曲》是以平湖派吳夢飛之傳譜進行改編，曲中保有平湖派加花風格特色，亦仍保有些許文人音樂之氣息，劉德海於平湖派雅緻的音樂風格中，又加入了大量的推拉音，使得其版本之演奏譜更有滋有味；而此版本之《塞上曲》可說是跳脫出其原有框架，雖同是將樂曲從原先的五段減至三段，但劉德海選擇了原平湖派傳譜中的一、三、四段，也就是〈思春〉、〈湘妃滴淚〉和〈妝臺秋思〉三段，並將段落順序變更且重新命名，全曲段落順序與名稱變為〈思春〉、〈秋思〉、〈滴淚〉，不僅打破《塞上曲》百年來既有之框架，此選段與順序安排，更是讓此版本之《塞上曲》所表現出的情感與舞台效果有所不同。

第一段〈思春〉較明亮且婉約，聽其音樂如看見古代美人一般，劉德海在此段中把

---

<sup>37</sup> 王範地，《養和集》(香港，偉確華粹出版社，2003)，49。

美人之形象，以音樂塑造得唯妙唯肖，第二段〈秋思〉則是使用汪派於〈妝臺秋思〉時，整段不使用一絃演奏之手法，另外又多用挑而非彈，使得整段樂曲更加內斂、沉重，第三段〈滴淚〉旋律本就較為激亢，又加上前一段〈秋思〉中完全不使用一絃，以致於第三段開頭出現一絃明亮音色時，兩段樂曲在音色上的對比張力大，加重了音樂中悲憤、激動之情，亦帶出了音樂之層次變化。從劉德海在《塞上曲》的新編與擇段、排序上，可看出其勇於突破琵琶音樂的傳統、找尋琵琶音色變化之可能性，從其演奏版本之編排中，更能感受到其在音樂作品的創作上更具戲劇、情感張力。

劉德海於《塞上曲》中的推拉音詮釋緩而圓潤，但並非是平均，其停留於起音較長，而後的尾韻則快速將音向外拉再回來，外拉與回到原音之比例幾乎為 1：1 之關係，此推拉音的處理手法在聽覺上創造出強烈的戲劇張力；另於曲中延續平湖派多用擗與打音指法之特點，使音色在虛實轉換中，更能將女子意象詮釋得有聲有色；其在第三段〈滴淚〉中，也創新的加入了反彈之指法，使音色薄而介於虛實之間，在悲憤激動地同時，稍帶出無力之感。



**【二】秋思**

$\text{♩} = 60$

$\frac{2}{4}$   $\overset{\text{四}}{\underline{3\ 6}} \ \underline{5\ 3} \mid 6 \overset{\wedge}{\underset{\cdot}{6}} \mid \underline{5\ 6\ 6} \overset{\text{二}}{\underline{3\ 2}} \mid 3 \overset{\wedge}{\underset{\cdot}{6}} \mid \underline{2\ 3\ 5} \overset{\text{三}}{\underline{3\ 1}} \mid 2 \overset{\text{二}}{\underline{2\ 2\ 2}} \mid \underline{3\ 2\ 2} \ \underline{2\ 3} \mid$

$\overset{\text{三}}{\underline{1\ 2}} \mid \underline{1\ 5} \overset{\circ}{\underline{6}} \mid \underline{1\ 3} \overset{\text{二}}{\underline{2\ 2}} \mid 3 \overset{\text{二}}{\underline{6}} \mid \underline{5\ 6} \overset{\text{三}}{\underline{3\ 5}} \mid 2 \ \underline{3\ 3\ 3} \mid \underline{2\ 3} \overset{\text{二}}{\underline{2\ 1}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6\ 2}} \ \overset{\text{三}}{\underline{7\ 5}} \mid$

$\overset{\text{三}}{\underline{6}} - \mid \overset{\text{三}}{\underline{1\ 6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{5\ 6}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{1\ 3}} \ \overset{\text{三}}{\underline{2\ 2}} \mid \underline{1\ 1\ 1} \ \underline{2\ 3} \mid 2 \ \underline{3\ 3} \mid \underline{2\ 3} \overset{\text{二}}{\underline{2\ 1}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{5}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{0}} \mid$

$\overset{\text{二}}{\underline{3}} - \mid \underline{3\ 3} \ \underline{2\ 3} \mid 1 \ \underline{2} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6\ 5\ 5}} \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 1\ 1}} \mid \underline{2\ 1\ 1} \ \underline{5\ 6} \mid 3 \ \overset{\circ}{\underline{3}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{3\ 2\ 5\ 6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{3\ 2}} \mid \underline{1} \ \underline{3} \ \underline{2\ 2} \mid$

$\underline{1\ 2} \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 1}} \mid \underline{2} \ \underline{1} \ \underline{1\ 2} \mid 3 \ \overset{\circ}{\underline{3\ 6}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{5}} \ \overset{\text{三}}{\underline{7}} \mid 6 \ \overset{\text{三}}{\underline{7}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6\ 7\ 6\ 5}} \ \underline{3\ 6} \mid 5 \overset{\text{四}}{\overset{\wedge}{\underline{5}}} \mid \overset{\text{三}}{\underline{6\ 1}} \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 5}} \mid$

$\overset{\text{三}}{\underline{3}} \ \overset{\circ}{\underline{3}} \mid \underline{1\ 3} \ \underline{2} \mid 3 \ \overset{\text{三}}{\underline{6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 6}} \mid \underline{5\ 6} \ \overset{\text{三}}{\underline{3\ 5}} \mid \underline{2\ 3} \ \underline{5\ 6} \mid \underline{3\ 5} \ \underline{3\ 2} \mid 1 \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 1}} \mid$

$\overset{\text{二}}{\underline{3}} \ \overset{\text{三}}{\underline{3\ 3\ 3}} \mid \underline{2\ 3} \ \underline{2\ 1} \mid \underline{6\ 5\ 6} \ \underline{3\ 5} \mid \overset{\wedge}{\underset{\cdot}{6}} - \mid \underline{1\ 6} \ \underline{5\ 6} \mid \underline{1\ 1} \ \underline{6\ 1} \mid 2 \ \overset{\wedge}{\underline{2}} \mid \overset{\text{四}}{\underline{3}} \ \overset{\circ}{\underline{3}} \mid$

$\overset{\text{三}}{\underline{5\ 6\ 6}} \ \underline{1\ 2} \mid \underline{3\ 3} \ \underline{6\ 6\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 1} \ \overset{\text{三}}{\underline{6\ 5}} \mid 3 \ \overset{\circ}{\underline{3}} \mid \overset{\wedge}{\underset{\cdot}{6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{3\ 6}} \ \overset{\text{三}}{\underline{5\ 6\ 1}} \mid 2 \ \overset{\text{二}}{\underline{2}} \mid \underline{5\ 5} \ \underline{3} \mid$

譜例 3-19：《塞上曲》劉德海演奏譜中〈秋思〉挑指法使用<sup>38</sup>

<sup>38</sup> 李光華主編，《琵琶曲譜(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，210。

【三】 滴淚

♩ = 60 自由些

6 1̇ 2̇ 1̇ 6 5 | 3̇. 5̇ 3̇ 5̇ | 6̇ 6̇ | 6̇ 6̇ 6̇ | 6̇ 1̇ | 1̇. 3̇ 2̇ 5̇ | 3̇. 5̇ | 3̇ 3̇ 6̇ | 3̇ 6̇ (-)

5 6 5 | 3 3 5 5 6 5 3 2 | 1 3 2 1 2 | 3. #4 3 | 2 3 3 2 1 | 6 6 7 5 | 6 - | 6. 6 6 (-)

6 6 | 6 5 | 6 3 | 3 3 5 | 6 6 | 6 6 1 | 1. 3 2 5 | 3 3 | 6 1 2 1 6 5 | 6. 6 6 (-)

3 5 3 | X 5 6 | 5 3 2 | 3 3 | X 5 6 | 5 3 2 | 6 6 | 1. 1 1 1 | 6. 6 6 (-)

6 1 1 6 5 | 3 6 6 5 6 | 6 - | 1 3 2 | 1 2 7 7 | 6 5 | 5 - | 5 6 2 7 | 6 1 2 | 0 (ii) (X)

2 1 | 6 1 2 1 6 5 | 3 2 | 3 3 | 3 - | 1 3 2 6 | 1 3 2 6 | 5 6 5 | 6. 6 6 (-)

2 3 2 1 3 3 | 2 3 2 1 | 6 6 5 | 6 - | 6 - | 6 6 1 | 1 3 2 5 | 3. 5 | 3 3 | 6. 6 6 (-)

5 6 5 | 3 3 5 5 6 5 3 2 | 1 3 2 1 2 | 3. #4 3 | 2 3 3 2 1 | 6 6 7 5 | 6 - | 6. 6 6 (-)

譜例 3-20：《塞上曲》劉德海演奏譜中〈滴淚〉反彈指法使用<sup>39</sup>

也因劉德海之演奏譜是延續平湖派傳譜，其旋律加花與樂句節奏感不同於近代較常聽見的汪派《塞上曲》，又因平湖派音樂於近年來較少演奏者彈奏，多數青年演奏家與學習者對於平湖派藝術也少有接觸，因此筆者在聆聽與彈奏劉德海演奏譜版本時，亦發覺較難掌握其樂曲語感和語韻。

<sup>39</sup> 李光華主編，《琵琶曲譜(二)》(北京，人民音樂出版社，2004)，211。

## 小結

於此章中所列九個版本之《塞上曲》，因骨幹音皆由《華氏譜》而來，因此在樂曲結構與音樂旋律上並無太大變化，但卻因不同流派之詮釋與加花習慣、手法差異，使不同流派、版本之間的《塞上曲》風格相差甚遠，樂曲所帶給聽者之感受亦有著極大差異，而此現象也與《塞上曲》源頭的骨幹記譜、確保演奏者有二次創作之空間有關，從原先的古譜至各流派傳人的演奏譜，再到以各流派傳人演奏譜，發展出有著個人演奏風格特色的新編版本，皆是不斷變化、更新之狀態與過程，亦確保了琵琶音樂「活」的發展狀態。

而不同流派與個人演奏風格，對於《塞上曲》之詮釋也帶出不同面向與觀點，例如平湖派以文人音樂詮釋《塞上曲》、浦東派之《思春》較偏向詮釋女子哀怨之感、汪派以俠氣、陽剛之感作為《塞上曲》的演奏風格，具個人演奏風格的王範地版本雖詮釋中仍保有汪派之豪氣，但於小音符與指法間的細膩詮釋中，帶出一絲女性柔性之貌；而劉德海版本於《塞上曲》中所表之情多偏向女性形象，亦保留平湖派之文人風格，且更具戲劇、舞台效果之表現，雖皆為脫離流派、走出個人特色，但兩者對於《塞上曲》之詮釋與講述手法又不盡相同。不同的演奏詮釋也透露出各派樂人對於《塞上曲》、昭君出塞或女性閨情的不同觀點和切入面向，此亦是中國音樂對於意境、標題思想的獨特之處。

由此九版現代演奏譜亦可看出琵琶音樂於 1950 年代後至今，已從各流派特色劃分，轉變至個人演奏風格為主的演奏認知型態，詮釋風格與樂曲長度也隨現今聆聽習慣而有所更動；同為《塞上曲》，卻從較早的平湖派、浦東派，至較晚出現的汪派，再到個人演奏風格強烈的兩個版本，各時期都有其音樂特色，也在時代轉變中為樂曲留下改變痕跡，除了反映出不同時代之慣用聲響外，更是記下了琵琶音樂「活」的歷史與發展。

## 第四章 結論

自清朝五個版本之古譜，與今九個版本現代演奏譜，不僅看出《塞上曲》的演變軌跡，亦從中看出了琵琶音樂從清末至今的音樂狀態變化，以下筆者先梳理《塞上曲》自清末至今的轉變，再以琵琶音樂轉變、教學為切入點，探尋其發展之自我定位。

### 一、《塞上曲》自清末至今之轉變

筆者於第二至第三章中，將五版古譜與現有之九版現代演奏譜進行分析，並以年代相近之兩本古譜、同流派古譜與現代演奏譜、同流派不同版本現代演奏譜，三種方式進行比較，此分析與比較手法較主要以相近年代、同流派進行，是因各流派皆有各自的音樂風格，但於此研究中所含有《塞上曲》的五本古譜又各為不同流派，因此在譜本的比對上，只能以年代相近的兩譜本進行比較；古譜與現代演奏譜兩者間因有相同流派之基礎，因此能夠直接以同流派之譜本進行分析與比較。

其中，古譜與現代演奏譜間最大之差異，無非是工尺譜、簡譜或五線譜之記譜法，雖古譜較為只記骨幹譜之手法，但仍有例外，如筆者於第二章中所提及的《李氏譜》與《汪譜》就是很好的例證，而大多只記骨幹譜的古譜，演變至現今的精確演奏譜記譜，也記下了琵琶音樂在演奏、教學與傳承轉變的痕跡。然而，雖樂譜能夠直觀、清晰的看見音樂之轉變，但仍不能只依譜面對音樂進行論述，因其也只是將音樂之音高、節奏和演奏法記錄下來，雖音樂風格能夠在依循樂譜演奏時有所領會，卻仍難以使學習者、演奏者掌握此流派或樂曲之風格，亦難保存下樂曲全貌。

而今若欲知過往之音樂風格與樣貌，也只得透過聲音紀錄之檔案窺見當時的音樂樣貌，然而於筆者《塞上曲》研究中，尚未能找到五本古譜之對應音樂檔案，筆者現能追溯到最早期的錄音紀錄，也只有平湖派楊少彝、汪派李廷松、浦東派林石城…等人之聲音檔案，雖上述所能找到聲音檔案之琵琶前輩們，皆已有自己版本之演奏譜流傳於今，但其在音樂風格上仍與今之演奏家有所差異。

以汪派李廷松之《塞上曲》錄音檔為例，可聽見李廷松於演奏此曲時所使用之琵琶

為絲弦而非鋼弦，琴之音色不如現今琵琶所追求之圓潤、亮麗，音律也非以西方古典音樂之十二平均律為基準，且其詮釋此曲時彈奏速度較快、<sup>40</sup>左手推拉音處理快速、俐落，使樂曲更顯陽剛、大氣之感，與現今琵琶樂人演奏《塞上曲》時多以慢、柔，以詮釋王昭君哀怨、閨怨之情相差甚遠；而同為汪派傳人之陳永祿，從其《塞上曲》之錄音檔案中，亦可聽見其將此曲詮釋的較大氣、英氣，與今在演奏《塞上曲》時所表柔弱、哀怨之女性形象不同。從此可看出除去琵琶在樂器音色、用弦材質上有了不同之追求外，在對於《塞上曲》、王昭君之詮釋與思想亦有所不同，雖同以閨怨為主題進行樂曲演奏，但是否對於女性、哀怨，演奏速度就應緩慢，所表之態就應以女性秀麗、細膩，但怨情沉重之態所詮釋呢？筆者認為此問題於兩位汪派傳人之演奏錄音檔案便可尋得回應。

又，此曲名雖為《塞上曲》，但於實情上此套曲所收錄之五首六十八板小曲，原先可能並非皆為表現女性、閨怨、哀怨之情，而是因李芳園把五首小曲串成一大套曲，並重新將其命名為《塞上曲》，至此開始才有了王昭君、女性、怨情之主題或故事情節出現，究竟現今於演奏此曲時，我們該跟循王昭君怨情之想像進行詮釋，還是保留原先六十八板小曲之音樂風格？或者，在詮釋所謂「閨怨、怨情」時，就應表現女性柔弱、沉悶之情嗎？於此筆者又比對了平湖派楊少彝之聲音檔案，雖其所詮釋之《塞上曲》較無汪派李廷松豪氣、陽剛，但也並非是嬌柔、哀嘆之感，而是於加花手法上使用更多小音符、於樂句間流動和停頓之對比確切，使樂曲聽起來雖有平湖派文人音樂之感，但更有勁挺、精神抖擻之感。

自平湖派與汪派前輩們之錄音檔案中，除聽見《塞上曲》音樂檔案中，民初對於琵琶聲音的美學追求、音律、樂器本體共鳴之不同外，更多的是在此曲的詮釋風格轉變，於經歷過國樂改革之前輩們，皆在其錄音檔案中留下了尚未往西方古典音樂靠近之國樂風貌，亦為現今留下當時之音樂思想與詮釋風格版本。而骨幹譜與精細紀錄的演奏譜所扮演之角色有所不同；樂譜於清朝時期之功能為備忘，<sup>41</sup>但現今已貼向西方古典音樂之

---

<sup>40</sup> 此處所述演奏速度較快，亦可能為當時之錄音技術有時長限制，因此於錄音時演奏者須加速使得樂曲能夠在時間內錄製完整。

<sup>41</sup> 李婧慧，〈從文字到數字：日本清樂工尺譜的改變與衰微〉，《關渡音樂學刊》No.14 (2011)：27。

樂理與思想進行發展，樂譜也逐漸開始以定板定調之方式將中國傳統音樂之樂曲記錄下來，並且於教學過程中學習者須完全按照譜面演奏，不得「出錯」。

然而，此舉可能忽略了中國傳統音樂多有二次創作、演奏變化空間大之特性，將原先煥發、「活著」的音樂，變做一板一眼的精細樂譜，雖記譜細緻的演奏譜於教學與推廣上起到了良好作用，但卻在傳播演奏之種子時，失去了音樂的活性。而教學法、記譜概念之轉變，即造就了筆者上述之音樂風格、詮釋之不同，亦使原中國音樂逐漸發展成僵硬之局面。

## 二、琵琶音樂之發展現狀

透過研究與探析《塞上曲》之流變後，筆者認為造成琵琶音樂轉變最大之影響者，即是大環境、社會轉變下對國樂、琵琶音樂之改革，而在大方向之改革中，又以教學法與未來發展方向為最大影響者。以教學法為例，原中國音樂之教學方式多是老師「口傳心授」教予學生，但改革後對於傳統音樂之教育則是以記載精細之演奏譜為根據進行教學且不得更動，兩者教學方法之不同，即以造就琵琶音樂不同之局面。現今之音樂教學講求「精確」，老師經常要求學生完全按照譜面進行演奏，此舉不只是造成學習者於音樂與樂曲的學習逐漸僵化，中國音樂之風格與氣韻也逐漸於世代交接間流逝。

關於過往樂譜只記骨幹音一事，從《養譜》中亦可見沈浩初於〈例言〉中所說明：

本譜凡音節與拍子，一仍原有並不增花，蓋習熟之後自有純粹妙音來湊，腕下不欲花而自花，斯乃神傳之妙，若預為增花，雖有佳音，已將原譜淹沒，至愈出愈歧，失其真相矣，夫嫌原譜音節太疎而增多者，…，此譜之不加花飾，欲存其真面目，俾學者自得熟能生巧之妙耳。<sup>42</sup>

就此便可知，當時對於音樂之學習重點在於能否融會貫通其音樂風格，筆者認為此學習目標之追求與導向，是期許每一位琵琶樂人能夠在專精自我彈奏技巧，與對於現有曲目之學習與熟練之外，亦能擁有創作能力，為琵琶音樂帶來更多發展與創新，而非死

---

<sup>42</sup> 沈浩初，《養正軒琵琶譜》，〈例言〉。

板的完全按照譜面彈奏。

筆者從琵琶古曲《塞上曲》過往之樂譜、音樂檔案，和現今琵琶樂人所彈演奏之版本中，發現現今對於琵琶古曲的認知，多是以五聲音階、演奏速度緩、氣韻掌握與樂曲意境作為評斷古曲彈奏好壞之標準，然而上述幾個大方向式的標籤，很可能已是現今琵琶樂人與聽眾所想像出的琵琶古曲；雖仿西方體制下之音樂教育，確實使得國內外習樂者快速增加，但在脫離其自身發展脈絡之下進行音樂傳承，使得琵琶音樂趨向死板。隨著前輩們離世，他們的音樂風格也逐漸淡化於世代傳承之間，不再能融會貫通琵琶音樂的琵琶樂人、不容變更的精細譜，最終導致琵琶的傳統音樂逐漸走向僵化(ossification)局面。

如林萃青提出中國古樂於 21 世紀之狀態描述，多是以零星的古樂文獻資料推想古樂之聲響，並融合現代市場聆聽習慣、聽眾與現今世代對於古樂音樂之想像進行展演，然而中國古樂並不能只將其單作為音樂「作品」被理解，因其含有大量二次創作、即興加花手法，其斷裂的聲音史與僅存的史料文字，更是讓現今人們無法推測當時之音樂聲響。<sup>43</sup>

近數十年中兩岸設立許多音樂科班、國樂科系以培育專業人才，然而專科體制內的教育、訓練方式、目標導向，似乎有多數學院中之青年學習者將習琴重心放在追求快速音群的彈奏，與絢麗高超的彈奏技巧，對於琵琶自身的傳統樂曲毫無興趣，甚至不願學習，如陳澤民所述：去除快速音群後，他們什麼都不是。<sup>44</sup>

於教學方法和學習目的之不同、樂譜於學習或傳承途徑中所扮演之角色與定位差異，導向琵琶音樂發展至今，逐漸將傳統樂曲趨於概念式的理解與學習模式，甚至面臨年輕一代的學子不願學習之情況發生，然而除教學法之變動外，此亦是反應出現今社會講求速成之文化，另也與現代聽眾不再能夠耐心聆聽有關。

---

<sup>43</sup> 林萃青，〈懷古音樂理論與實踐的一個初步提案〉，《音樂藝術》No.2 (2019)：6-29。

<sup>44</sup> Lu Liu, "Contemporary Chinese pipa music and its future" *Asian Musicology* vol.19 (2012): 29.

### 三、琵琶音樂之未來發展與自我定位

琵琶音樂近年來除古曲與現有樂曲外，亦於不同民族、世界音樂間發展，雖其所發展狀態欣欣向榮且廣闊，但對於自身傳統語法與樂曲卻有著逐漸衰弱之局面。而琵琶音樂在自我定位與未來發展上，似乎也逐步邁向創新，而較少回首細看自身發展脈絡、耐下性子找尋琵琶音樂的傳統與過往。

過往的中國音樂早已不可能完全置於當代社會，就如 Jacques Attali 以「噪音」比喻於當下政治、社會背景不被認同之音聲，亦是打破舊秩序的開始，也有暗示社會或政治轉變之出現，然而「噪音」會於時代變遷之控制下，經過含納(吸收當時代之聲響)、轉化(改變原音樂樣貌)、調諧(於新時代中找到新平衡)，最後被複製和傳播成為新秩序，而筆者認為琵琶音樂的轉變、改革與 Attali 所論之「噪音」原理相近。<sup>45</sup>

然而，若以 Attali「噪音」之概念觀琵琶音樂於百年的發轉過程，其雖已被複製、傳播並生成新秩序，然而不斷西化、吸收世界音樂養分的同時，琵琶音樂的傳統語法亦逐漸失傳，那麼，琵琶音樂正在成為什麼樣的新秩序？其發展該去往何處？

筆者認為現處於 21 世紀全球資訊交流快速之社會背景，全球化與在地化已然成為須被重視之議題，因資訊傳遞速度過快、網際網絡的便利性提升，使得更多音樂文化於傳遞過程中，被無形的操弄與被篩選，如何吸引觀眾、如何獲得更多支持者，甚至如何獲得在地主權、強勢團體的認可與資助，都與一個音樂文化的存亡緊緊相扣，如 Anthony Seeger 曾對於消失文化提出觀點，<sup>46</sup>許多傳統文化正面臨被消失，可能是被同一地區的其他傳統文化消失、少數民族文化被多數民族消除…等多種人為因素導致。

許多無法永續「存活」的音樂文化是面臨「被消失」的情況，而現今社會的多種音樂文化便是面臨此境，那麼不「被消失」是否將成為音樂轉化演變成為新秩序的發展方向？筆者不敢直言斷定，但筆者認為其轉變原因與聽眾聆聽習慣，和如何獲得在地主權團體支持為主。然而以此兩點為導向的發展，就又顯現出全球化與強勢文化之問題，因

---

<sup>45</sup> 阿達利，《噪音—音樂的政治經濟學》，1995。

<sup>46</sup> Queensland Conservatorium Research Centre, 2008.

在音樂傳遞過程中，多會經由篩選才得以出現於觀眾面前，然而篩選者是誰？篩選條件為何？誰有權力篩選哪一民族或地區的文化？在音樂文化被迫進入資本主義社會時，就已注定其將被少數人士操弄的命運，如何在全球音樂市場圈中收穫聽眾、如何使琵琶音樂永續發展，都與資本和市場脫離不了關聯。

面對步調快速、資訊發達的 21 世紀，於短時間內吸引視聽者目光與注意，成為現代社會中藝術展演的重要關鍵，而現今人們對於聆聽音樂之習慣，多半喜愛記憶點強、容易朗朗上口之音樂，且對於聆聽時間的耐心仍在逐漸降低，不論是西方古典音樂或是現代國樂，都將不再符合多數現代大眾的口味，然而這似乎更需找到適切的場域與客群。

琵琶音樂經歷數百年之傳承與轉變，雖保留下較完整的樂曲與樂譜，因此在追溯其傳統上較為全面，但其發展仍無法脫離現代社會之發展脈絡；近數十年來，琵琶音樂的發展可說是多元且多創新，但也有逐漸削弱琵琶傳統音樂之勢，筆者並不認為多元創新之發展對於琵琶音樂全為負面影響，正如 Huib Schippers 於探討音樂永續性(music sustainability)時，就已提出音樂多樣性(musical diversity)與音樂多元性發展對於音樂永續性之重要，因多元、多向發展的音樂文化，才更能夠在長期發展中適應社會與環境之變遷，也因多元的面貌發展，此音樂文化才能獲得更多展露、被聆聽之機會。<sup>47</sup>

然而筆者認為音樂的多元性，並非只是不斷吸取非其傳統語境內之音樂、文化就能稱為多元，而是須全面向的觀看琵琶於不同音樂風格、面向、聲響與語法下，從中為琵琶找尋適切之擺放位置；而在向外吸收不同音樂之前，還是須回到琵琶自身的發展脈絡之中，理解並熟悉琵琶音樂自身傳統的語法為何，亦從中找尋琵琶於傳統語境中之聲響為何、於不同音樂合作之中所追求之聲響為何，而非是完全摒棄傳統，於創新的同時去脈絡化的只將琵琶作為發聲體，就如王範地所言：「首先是要認真學習研究傳統的樂種，並予以發展。」<sup>48</sup>琵琶演奏者對於琵琶音樂的自我定位，不能再只以「發出聲音」、「演奏正確」、「技巧絢麗」為依循與目標，而是該更深層的找尋、定位琵琶音樂於現今時代

---

<sup>47</sup> Huib Schippers, *Sound Futures: Exploring the Ecology of Music Sustainability, Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. (2016):1-17.

<sup>48</sup> 王範地，《養和集》(香港偉確華粹出版社，2003)，34。

之藝術與美感，才能使其不落於任人宰割之局面。

於現代社會中欲吸引聽眾群與獲得市場，意味著我們都須先緩下腳步，回到各自樂器、音樂語法之脈絡中，重新找尋與定位各樂器對於聲響之訴求為何，以及此聲響置於現當代是否合宜；跟隨潮流發展與前進，確實能夠於短時間內獲得市場與聽眾，但若欲使「噪音」成為新秩序，便須勇於面對含納、轉化與調諧的階段性困境，才得以使新秩序被複製並向外擴展。

此次研究中，筆者欲從套曲《塞上曲》梳理、理解琵琶音樂由晚清至今餘百年中之轉變軌跡，並從中省思琵琶音樂的未來發展方向，與對其的語法、風格、傳統樂曲保存與傳承，提出教學法、樂譜角色之重要性與反思，雖只以一套曲《塞上曲》為切入點進行論述，實並不足以代表晚清至今所有的琵琶音樂樣貌，但筆者仍望能以此研究重新思考琵琶音樂的未來發展與傳承，使得琵琶音樂能夠開展成更加燦爛且廣闊之況，並不忘其音樂之根本。



## 參考文獻

### 一、專書

Attali, Jacques. 《噪音—音樂的政治經濟學》(Noise: The Political Economy of Music)。

Schippers, Huib & Grant, Catherine. *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. U.K.: Oxford University Press, 2016.

宋素鳳、翁桂堂 譯。臺北：時報出版社，1995。

莊永平。《琵琶手冊》。上海：上海音樂出版社，2001。

陳澤民。《琵琶文論集》。北京：中央音樂學院出版社，2013。

韓淑德、張之年。《中國琵琶史稿》。上海：上海音樂學院出版社，1987。

### 二、學術論文

李佳曉。〈李芳園《南北派》十三套大曲琵琶新譜〉。浙江師範大學 碩士論文，2018。

邱藏鋒。〈國樂改革發展與文化認同〉。國立臺南藝術大學 碩士論文，2008。

孫沛元。〈現代國樂發展過程中的觀察及反思〉。國立臺南藝術大學 碩士論文，2008。

許克巍。〈華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究〉。中國文化大學 碩士論文，1988。

許牧慈。〈傳統琵琶曲目研究〉。國立臺灣師範大學 博士論文，2011。

陳友倫。〈琵琶文曲《塞上曲》演奏版本之探討〉。國立臺灣師範大學 碩士論文，2008。

賴秀綢。〈《瀛洲古調》之研究〉。佛光大學 碩士論文，2009。

蘇筠涵。〈明清琵琶樂曲：樂譜與詮釋之間關係之研究〉。國立臺灣師範大學 博士論文，2019。

### 三、期刊文章

Lu, LIU “Contemporary Chinese Pipa Music And Its Future” *Asian Musicology* Vol.19 (2012): 15-35.

章紅艷。〈《塞上曲》源流〉。《音樂探索》No.4 (2002)：67-72。

劉葦華。〈從民國初年兩位琵琶樂人看琵琶音樂的繼承與變遷〉。《音樂研究》No.36 (2022)：95-143。

蘇筠涵。〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉。《關渡音樂學刊》No.25 (2017)：33-51。

### 四、樂譜

中國管絃樂團編。《衛仲樂琵琶演奏曲集》。上海：學林出版社，1994。

王範地。《王範地琵琶演奏譜》。香港：偉確華萃出版社，2003。

台北市立國樂團。《汪派琵琶李廷松先生演奏譜》。臺北：台北市立國樂團，1996。

朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理。《平湖派琵琶曲十三首》。北京：人民音樂出版社，1990。

李光華主編。《琵琶曲譜》。北京：人民音樂出版社，2004。

陳澤民主編。《汪派琵琶演奏譜》。北京：人民音樂出版社，2004。

學藝出版社編輯部。《琵琶獨奏十大名曲》。臺北：學藝出版社，1989。

## 五、影音資料

Pwong702。〈[Sai Shang Qu] "On the Frontier"-琵琶 (pipa):李廷松[Li Tingsong]〉。

[https://www.youtube.com/watch?v=oi\\_4fmuQ-Po](https://www.youtube.com/watch?v=oi_4fmuQ-Po)

2021。

崧竹齋。〈【絲弦琵琶】陳永祿獨奏《塞上曲》〉。

[https://www.bilibili.com/video/BV1wg411R7dV/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1wg411R7dV/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)

2022。

崧竹齋。〈【琵琶】楊少彝演奏《塞上曲》平湖派傳人〉。

[https://www.bilibili.com/video/BV1rf4y1U7Tm/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1rf4y1U7Tm/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)

2020。



## 附錄

《華秋蘋琵琶譜》中之五首小曲譯譜

### 思春

1=D $\frac{2}{4}$

(1) | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{||}{2}$  - | 2 4 | 2 4 2 1 | 7 1 |  $\overset{||}{2}$  - |

(9) | 4 5 | 2 4 | 5  $\overset{\circ}{5}$  | 5 - | 7 1 | 2 4 2 1 |  $\overset{\bullet}{7}$  6 |  $\overset{\times}{5}$  - |

(17) | 5 6  $\overset{\circ}{i}$  | 6 i 6 5 | 4 5 |  $\overset{*}{i}$  6 | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{||}{2}$  - |

(25) | 2 4 | 2 4 2 1 | 7 1 | 4  $\overset{,}{2}$  | 1  $\overset{||}{1}$  | 0 4 | 0 2 | 1  $\overset{||}{2}$  |

(33) | 2 4 | 2 4 2 1 | 7 1 | 4  $\overset{,}{2}$  | 1  $\overset{||}{1}$  | 0  $\overset{*}{2}$  | 0 1 | 7  $\overset{\times}{5}$  |

(41) | 7  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{5}$  7 | 7 1 | 2 - |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 | 4 2 | 1 - |

(49) | 7 1 | 2 4 2 1 |  $\overset{\bullet}{7}$   $\overset{,}{6}$  |  $\overset{\times}{5}$  - |  $\overset{*}{2}$  - | 5 7 | 1 2 | 1 - |

(57) | 7 1 | 2 5 |  $\overset{\bullet}{4}$  2 | 1 - |  $\overset{||}{2}$  - | 5 7 | 1  $\overset{,}{2}$  | 1 - |

(65) | 7 1 | 2 4 2 1 |  $\overset{\bullet}{7}$   $\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

## 昭君怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

|  $\overset{\ast}{5}$  - | 4 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 2 4 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$  |  $\underset{\cdot}{7}$  1 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 2 - |

(9)

|  $\overset{\ast}{4}$  - | 3 - | 1 2 3 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  - |  $\underset{\cdot}{6}$  1 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{6}$  4 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{5}$  - |

(17)

|  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$   $\underset{\cdot}{5}$  4 |  $\underset{\cdot}{2}$  4 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$  4 |  $\overset{\times}{5}$  - |  $\overset{\ast}{1}$  - |  $\underset{\cdot}{7}$   $\underset{\cdot}{5}$  4 |  $\overset{\times}{5}$  - |

(25)

|  $\overset{\times}{7}$  0 |  $\overset{\times}{1}$  0 |  $\overset{\ast}{2}$  - |  $\overset{\times}{1}$  - |  $\underset{\cdot}{2}$   $\overset{\times}{5}$  |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$  |  $\underset{\cdot}{7}$  1 | 2 5 |

(33)

| 4 5 |  $\overset{\ast}{3}$  - | 2 3 |  $\overset{\parallel}{1}$  - |  $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{7}$  1 |  $\underset{\cdot}{2}$  - | 4  $\underset{\cdot}{2}$  |

(41)

|  $\underset{\cdot}{2}$  1 |  $\underset{\cdot}{7}$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$  | 1 1 | 1 - |  $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{7}$  1 |  $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{2}$  |  $\underset{\cdot}{2}$  - |

(49)

| 4  $\underset{\cdot}{2}$  |  $\underset{\cdot}{2}$  1 |  $\underset{\cdot}{7}$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{7}$  | 1 - | 4 4 | 4 - | 1 1 | 1 - |

(57)

|  $\underset{\cdot}{7}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{7}$  1 |  $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{2}$  |  $\underset{\cdot}{2}$  - | 4 5 | 3 - | 1 2 3 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  - |

(65)

|  $\underset{\cdot}{6}$  1 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{6}$  4 |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\underset{\cdot}{5}$  - ||

## 泣顔回

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 7 4 | 2 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - | 5 7 | 7 1 |  $\overset{\circ}{2}$  - | 2 - |

(9)

|  $\overset{\circ}{4}$  - | 2 4 2 1 | 7 - |  $\overset{\circ}{2}$  - | 1 2 1 7 | 5 6 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(17)

| 5 5 | 5 4 | 5 2 | 2 4 | 5 - | 5 - | 7 1 |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(25)

| 5 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 4 2 1 4 |  $\overset{\circ}{2}$  - | 1 4 | 2 1 7 |  $\overset{\times}{5}$  - |  $\overset{\times}{7}$  - |

(33)

|  $\overset{\times}{5}$  - | 5 7 5 4 | 2 - |  $\overset{\circ}{2}$  | 7 1 | 7 6 |  $\overset{\times}{5}$  - | 4 - |

(41)

|  $\overset{\circ}{5}$  - |  $\overset{\times}{5}$  - |  $\overset{\circ}{7}$  - | 5 7 5 | 4 - | 2 1 | 2 - | 2 - |

(49)

| 7 5 | 7 1 |  $\overset{\circ}{4}$  - |  $\overset{\circ}{4}$  - | 1 2 | 1 7 | 5 4 | 5 - |

(57)

| 5 7 | 7 1 | 2 1 | 2 - |  $\overset{\circ}{4}$  - | 2 4 2 1 | 7 - |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(65)

| 1 2 1 7 | 5 6 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

## 傍妝臺

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 2 4 | 5 - | 4 2 1 | 2 - | 1 2 7̣ | 1 - | 2 1 2 | 7̣ - |

(9)

| 7̣ 5̣ | 7̣ 1 | 2 - | 4 5 | 1 2 | 1 7̣ | 5̣ 4̣ | 5̣ - |

(17)

| 7̣ 5̣ 4̣ 5̣ | 7̣ 1 | 7̣ - | 1 2 | 1 7̣ | 5̣ 4̣ | 5̣ - | 2̣<sup>※</sup> - |

(25)

| 2 2 1 2 | 7̣ - | 5̣ 7̣ | 1 4 | 2 - | 2 2 1 2 | 7̣ - | 7̣ 1 5̣ |

(33)

| 1 7̣ 1 | 2̣<sup>∥</sup> - | 4 - | 5 - | 5 2 | 4 - | 5 5 4 | 2̣ - |

(41)

| 7̣ 1 | 2̣ - | 4 - | 1 2 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 7̣<sup>↗</sup> | 1 2 | 1 2 1 7̣ |

(49)

| 5 4 | 5<sup>↗</sup> - | 7̣ 5̣ 4 5̣ | 7̣<sup>↗</sup> - | 1<sup>∥※</sup> - | 2̣<sup>∥</sup> - | 4 1 | 2 5 |

(57)

| 4 3 | 2̣<sup>∥</sup> - | 5 7̣ | 1̣<sup>∥</sup> - | 4 - | 1 2 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 7̣<sup>∥</sup> |

(65)

| 1 2 | 1 7̣ | 5 4 | 5<sup>↗</sup> - ||

# 訴怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 4 | 4 5 | 2  $\overset{\parallel}{2}$  | 0 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 1 | 2̣  $\overset{\parallel}{2}$  | 0 4 |

(9)

| 2 4 2 1 | 7̣ 6̣<sup>ˊ</sup> | 5̣ 6̣ | 1  $\overset{\parallel}{1}$  | 0 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 6̣<sup>ˊ</sup> | 5̣  $\overset{\parallel}{5}$  |

(17)

| 5 4 | 5 4 | 4 4 | 5 5 | 4 5 | 4 2̣<sup>ˆ</sup> | 1  $\overset{\parallel}{1}$  | 7̣ 1 |

(25)

| 2 4 2 1 | 7̣ 1 | 2̣<sup>ˆ\*</sup> - | 2̣<sup>ˆ\*</sup> - | 4 7̣ | 6̣ 2 | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - |

(33)

| 5 4 | 2 - | 2 2̣<sup>ˆ</sup> | 1 - | 4 2̣<sup>ˆ</sup> | 1 - | 7̣ 6̣ | 5̣ - |

(41)

| 7̣ - | 7̣ 1 | 2̣<sup>ˆ\*</sup> - | 2̣<sup>ˆ\*</sup> - | 2 2 | 5̣<sup>ˆ\*</sup> - | 2 2 | 5̣<sup>ˆ\*</sup> - |

(49)

| 4 - | 2 - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 7̣ 1 | 4 2 | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - |

(57)

| 7̣ 1 | 4 2 | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 7̣ 1 | 4 2 | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - | 1̣<sup>ˆ\*</sup> - |

(65)

| 7̣ 1 | 2 4 2 1 | 7̣ 6̣<sup>ˊ</sup> | 5̣<sup>ˆ\*</sup> - ||

### 宮苑思春

1=D $\frac{2}{4}$

(1) | 5  $\overset{\circ}{5}$  | 5 5 5 i | 4 6 5 6 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 2 1 4 5 | 2242 1224 | 7217 4 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(9) | 4 6 5 6 | 2122 4 6 | 5  $\overset{\circ}{5}$  | 5'  $\overset{\wedge}{5}$  | 7 2 1 7 | 2245 421 | 7 1  $\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - |

(17) | 56i1 i56i |  $\overset{\wedge}{6}$   $\overset{\wedge}{6}$  6i5i | ~~xx~~ 4465 6 | i i 6 i | 5 5 | 5 5 5 6 | 4 6 5 6 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(25) | 2 1 4 5 | 2241 2 4 | 7 2 1 7 | 4656 4 2 | 1 7 1 1 | 0 1 7 1 | 7217 4 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(33) | 2 1 4 5 | 2242 1224 | 7 2 1 7 | 4566 4652 | 1 7 1 1 | 2  $\overset{\circ}{2}$  1 | 4 2 1 7i | 5 1 7 1 |

(41) | 7122 1 | 5 1 7 1 | 7122 1745 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 5 5 5 6 | 4 5 6 6 | 46i5 642 | 1 7 1 1 |

(49) | 7 2 1 2 | 2245 421 | 7 1  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 5 1 7 2 | 1 1 2 | 1 7 1 1 |

(57) | 7 2 1 7 | 2255 5 6 | 4656 4642 | 1 7 1 1 | 2  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\circ}{2}$  | 5 1 7 2 | 1 1 2 | 1 1 7 |

(65) | 7 2 1 7 | 2245 421 | 7 1  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{6}$  | 5  $\overset{\circ}{5}$  - ||

## 昭君怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 5 5 6 | 4 6 5 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\prime}{2}$   $\overset{\prime}{2}$  | 5 2 1 7 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\prime}{2}$   $\overset{\prime}{2}$  |

(9)

| 4 4 | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  4 | 6 2 1 |  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{5}$  4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  | 5 5 5 6 |

(17)

| 5  $\overset{\wedge}{5}$  | ~~5 5~~ ~~4 5~~ | 2 4 5 1 | 7 1 7 4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - | 1 1 | 7 1 4 5 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |

(25)

| 7 1 7 7 | 7 1 7 5 | 2 2 | 1 - | 2  $\overset{\wedge}{5}$  | 5 7 1 | 7 2 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(33)

| 4 6 5 4 | 3 - | 2531 2 |  $\overset{\circ}{2}$  - | 5 5 | 7 2 1 |  $\overset{\wedge}{2}$  - | 4 5 2 4 |

(41)

| 2452 1 | 7  $\overset{\circ}{5}$  7 | 1 2 4 | 1 - | 4 5  $\overset{\wedge}{5}$  | 7 2 1 | 2 4 2 1 |  $\overset{\wedge}{2}$  - |

(49)

| 4 5 2 4 | 2452 1 | 7 5 7 | 1 2 1 | 4 4 4 5 | 2 5 4 2 | 1 1 | 1 - |

(57)

| 7 1 7 7 | 7 1 7 5 | 2 2 3 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 4 4 | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  4 |

(65)

| 6 2 1 | 6 5 4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

## 湘妃滴淚

1=D $\frac{2}{4}$

(1) | 5̣ 7̣ 5̣ 4̣ | 2̣ 2̣ 4̣ | 5̣ 5̣<sup>ˆ</sup> | 5̣<sup>ˆ</sup> 5̣ 5̣ | 5̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 7̣ 2̣ 1̣ 4̣ | 2̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 2̣<sup>ˆ</sup> |

(9) | 4̣ 4̣ | 2̣ 4̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 2̣ 2̣<sup>ˆ</sup> | 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 5̣ 6̣ 4̣ | 5̣ - | 5̣<sup>ˆ</sup> - |

(17) | 5̣ 5̣<sup>ˆ</sup> | 5̣ 4̣ | 5̣ 2̣ | 2̣ 4̣ | 5̣ 5̣<sup>ˆ</sup> | 5̣ 7̣ 1̣ | 7̣ 2̣ 1̣ 4̣ | 2̣ 2̣<sup>ˆ</sup> |

(25) | 5̣ 7̣ 5̣ 4̣ | 2̣ 4̣ 2̣ 2̣ | 0 4̣ | 4̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 2̣ | 0 4̣ | 4̣ 2̣ 1̣ | 5̣ 5̣<sup>ˆ</sup> |

(33) | 7̣<sup>ˆ</sup> 7̣<sup>ˆ</sup> | 5̣<sup>ˆ</sup> - | 5̣ 7̣ 5̣ 4̣ | 2̣ 5̣ 4̣ 5̣ | 5̣<sup>ˆ</sup> - | 7̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 1̣ 6̣ | 5̣ - | 4̣ 4̣<sup>ˆ</sup> |

(42) | 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 5̣<sup>ˆ</sup> 5̣<sup>ˆ</sup> | 7̣ 7̣ | 5̣ 7̣ 5̣ 4̣ | 2̣<sup>ˆ</sup> 1̣<sup>ˆ</sup> | 2̣ 2̣ | 2̣<sup>ˆ</sup> 5̣ | 7̣ 2̣ 1̣ 5̣ |

(50) | 7̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 4̣ 4̣ | 1̣ 7̣ 2̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ | 5̣ 6̣ 4̣ | 5̣ - | 5̣<sup>ˆ</sup> - | 5̣ 2̣ 1̣ 7̣ |

(58) | 7̣ 2̣ 1̣ 4̣ | 2̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 2̣<sup>ˆ</sup> | 4̣ 4̣ | 2̣ 4̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 2̣ 1̣ 4̣ | 2̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ |

(66) | 5̣ 6̣ 4̣ | 5̣<sup>ˆ</sup> - | 5̣<sup>ˆ</sup> - ||

## 妝臺秋思

1=D $\frac{2}{4}$

(1) |  $\overset{\times}{2} \overset{\times}{5} \overset{\times}{4} \overset{\times}{2}$  |  $\overset{\times}{5} \overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\times}{4} \overset{\times}{5} \overset{\times}{2} \overset{\times}{1}$  |  $\overset{\times}{2} \overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\times}{1} \overset{\times}{2} \overset{\times}{2} \overset{\times}{7}$  |  $\overset{\times}{1} \quad 1$  |  $\overset{\times}{2} \overset{\times}{1} \overset{\times}{1} \overset{\times}{2}$  |  $\overset{\times}{7} \quad 1$  |

(9) |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7}$  |  $2 \quad 5$  |  $\overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4}$  |  $1 \quad 2$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{4}$  |  $\overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5}$  |

(17) |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2}$  |  $1 \quad 2$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{4}$  |  $\overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5}$  |  $2 \quad 2$  |

(25) |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{7} \quad 1$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7}$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$  |  $2 \quad \overset{\circ}{2}$  |  $2 \quad 2$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1}$  |

(33) |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7} \quad \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1}$  |  $2 \quad \overset{\circ}{2}$  |  $4 \quad 6$  |  $5 \quad 6$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5}$  |  $4 \quad 4$  |  $5 \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4}$  |

(41) |  $2 \quad \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2} \quad 1$  |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5} \quad 4$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{4}$  |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7} \quad \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7}$  |  $1 \quad \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7}$  |

(49) |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4}$  |  $\overset{\wedge}{5} \quad -$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7}$  |  $1 \quad 1$  |  $2 \quad \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$  |

(57) |  $\overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{3}$  |  $2 \quad \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{7}$  |  $1 \quad 1$  |  $4 \quad 2$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2}$  |

(65) |  $1 \quad 2$  |  $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{7}$  |  $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{4}$  |  $\overset{\circ}{5} \quad - \quad \parallel$

## 思漢

1=D  $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 7 5 4 | 4 7 5 4 | 2̣ 2̣ | 0 4 | 2 4 2 1 | 7 2 1 4 | 2̣ 2̣<sup>o</sup> | 0 4 |

(9)

| 2 4 2 1 | 7 1 6̣ 6̣ | 5̣<sup>o</sup> 6̣<sup>o</sup> 5̣<sup>o</sup> | 1 1 | 0 4 | 2 4 2 1 | 7 1 6̣<sup>o</sup> | 5̣<sup>o</sup> 5̣<sup>o</sup> |

(17)

| 5 7 5 4 | 5 7 5 4 | 4 5 7 1 | 5 7 5 4 | 4 7 5 7 | 4 4 2 4 | 1 1<sup>o</sup> | 7 2 1 7 |

(25)

| 2 4 2 1 | 7 2 1 1 | 2 2 3 | 2 2<sup>o</sup> | 4 4 7 1 | 6̣<sup>o</sup> 2 3 | 1 1 | 1 1 |

(33)

| 5 7 5 4 | 2 4 1 | 2 1 2 4 | 1 1 | 4 4 4 2 | 1 2 1 | 7 1 6̣<sup>o</sup> 6̣<sup>o</sup> | 5̣<sup>o</sup> 1 |

(41)

| 7̣ 7̣ | 7 2 1 4 | 2 2 3 | 2 2<sup>o</sup> | 2 4 2 1 | 5̣ 5̣ | 2 4 2 1 | 5̣ 5̣ |

(49)

| 4 2 1 4 | 2 2 3 | 1 1<sup>o</sup> | 1 1 | 7 2 1 1 | 4 5 4 2 | 1 1 | 1 1 |

(57)

| 7 2 1 1 | 4 5 4 2 | 1 - | 1<sup>o</sup> - | 7 2 1 1 | 4 5 4 2 | 1 1 | 1 1 |

(65)

| 7 2 1 4 | 2 4 2 1 | 7 1 6̣<sup>o</sup> | 5̣<sup>o</sup> - ||

# 思春

1=D  $\frac{2}{4}$

(1)

| 5  $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$  |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  4 5 | 2  $\overset{*}{4}$  | 2 4 2 1 | 7  $\overset{\parallel}{1 4}$  |  $\overset{\parallel}{2}$  - |

(9)

| 4 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  4 | 5  $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$  |  $\overset{*}{5}$  - | 7 7 1 | 2 4 2 1 | 7  $\overset{?}{6}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - |

(17)

| 5 6  $\overset{*}{1}$  | 6 1 6 5 | 4 5 6 |  $\overset{*}{1}$  - | 5  $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$  |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  4 5 |

(25)

| 2  $\overset{*}{4}$  | 2 4 2 1 | 7 1 | 4 2 | 1 1 | 0 4 5 |  $\overset{\parallel}{2}$  - | 2  $\overset{*}{4}$  |

(33)

| 2 4 2 1 | 7 1 | 4 2 | 1 1 | 0 2 |  $\overset{\parallel}{1}$  7 |  $\overset{\wedge}{5}$  - | 7  $\overset{\wedge}{5}$  |

(41)

|  $\overset{\wedge}{5}$  7 | 7 1 |  $\overset{\parallel}{2}$  - |  $\overset{*}{5}$  - | 4 5 | 5 4 2 | 1 - | 7 1 |

(49)

| 2 4 2 1 | 7  $\overset{?}{6}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{*}{2}$  2 | 5 7 | 1  $\overset{*}{2}$  |  $\overset{\parallel}{1}$  - | 7 1 |

(57)

| 2 5 | 5 4 2 | 1 - | 2 - | 5 7 | 1  $\overset{*}{2}$  |  $\overset{\parallel}{1}$  - | 7 1 |

(65)

| 2  $\overset{*}{4}$  | 2 4 2 1 | 7  $\overset{?}{6}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - ||

## 昭君怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

|  $\overset{\ast}{5}$  - | 4 5 | 2 2̣ | 2̇ - |  $\overset{\parallel}{5}$  7̣ | 7̣ 1̇ | 2 2̣ | 2̇ - |

(9)

|  $\overset{\ast}{4}$  - |  $\overset{\ast}{3}$  - |  $\overset{\parallel}{1} 2$   $\overset{\parallel}{3} 5$  |  $\overset{\parallel}{2} 3$   $\overset{\parallel}{2} 1$  | 6̣ 1 |  $\overset{\parallel}{6} 5$  4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  | 5 4 |

(17)

| 5  $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\parallel}{5} 7$   $\overset{\parallel}{5} 4$  | 2 4 | 7 4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\ast}{1}$  - | 7 4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |

(25)

|  $\overset{\parallel}{5}$  7̣ | 7̣ 1̇ | 2 - | 1̇ - 2̣ 5̣ | 5 7̣ | 7̣ 1̇ | 2 5̣ |

(33)

|  $\overset{\ast}{4}$  - |  $\overset{\ast}{3}$  - |  $\overset{\parallel}{2} 5$   $\overset{\parallel}{3} 2$  | 1̇ - | 2 5̣ | 7̣ 1̇ | 2 - | 4 2̣ |

(41)

| 2 1̇ |  $\overset{\parallel}{7} 7$   $\overset{\parallel}{5} 7$  | 1 2̣ | 1 - | 2 5̣ | 7̣ 1̇ | 2 - | 4 2̣ |

(49)

| 2 1̇ |  $\overset{\parallel}{7} 7$   $\overset{\parallel}{5} 7$  | 1 2̣ | 1 - | 4 - | 4 - | 1 - | 1 - |

(57)

| 7̣ 5̣ | 7̣ 1̇ | 2 2̣ | 2 5̣ |  $\overset{\ast}{4}$  - |  $\overset{\ast}{3}$  - |  $\overset{\parallel}{1} 2$   $\overset{\parallel}{3} 5$  |  $\overset{\parallel}{2} 3$   $\overset{\parallel}{2} 1$  |

(65)

| 6̣ 1 |  $\overset{\parallel}{6} 5$  4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  | 5 - ||

## 泣顔回

1=D  $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 7 5 4 | 2 1 4 | 5 - | 5 - | 5 7 | 7 1̇ | 2̇\* - | 2̇° - |

(9)

| 4̇\* - | 2 4 2 1 | 7 - | 2̇\* - | 1 2 1 7 | 5̇ 4̇ | 5̇ - | 5̇° - |

(17)

| 5̇ 5̇^ | 5̇ 4̇ | 2̇ 2̇ | 2̇ 4̇ | 5̇^ - | 5̇ 7̇ | 7̇ 1̇ | 2̇ - |

(25)

| 4 3 | 2 4 2 | 4̇\* 4 | 2 1 | 2̇\* - | 2̇° - | 4 3 | 2 1 7 |

(33)

| 5̇^ - | 7̇ - | 5̇^ - | 5 7 5 4 | 2̇ - | 2̇ - | 7̇ 1̇ | 7̇ 6̇ |

(41)

| 5̇ - | 4̇ - | 5̇ - | 5̇^ - | 7̇\* 7̇ | 5 7 5 4 | 2̇ 1̇ | 2̇\* - |

(49)

| 2̇° - | 7̇ 5̇^ | 7̇ 1̇ | 4 5 | 1 2 | 1 7̇ | 5̇ 4̇ | 5̇ - |

(57)

| 5̇ 7̇ | 7̇ 1̇ | 2̇\* - | 2̇° - | 4̇\* - | 2 4 2 1 | 7̇ - | 2̇\* - |

(65)

| 1 2 1 7 | 5̇ 4̇ | 5̇ - | 5̇° - ||

## 傍妝臺

$1=D \frac{2}{4}$

(1)

| 2 4 | 5 - | 4 1 | 2 - | 1 7̣ | 1 - | 2 1 | 7̣ - |

(9)

| 7̣ 5̣ | 7̣ 1 | 2 - | 4 5 | 1 2 | 1 7̣ | 5̣ 4̣ | 5̣ - |

(17)

| 7̣ 5̣ 4̣ 5̣ | 7̣ 1 | 7̣ - | 1 2 | 2 7̣ | 5̣ 4̣ | 5̣ - | 2̣<sup>∧</sup> - |

(25)

| 2 1 | 7̣ - | 5̣ 7̣ | 1̣ 4̣ | 2̣ - | 2 1 2 1 | 7̣ - | 7̣ 1 5̣ 1 |

(33)

| 7̣ 1 | 2̣<sup>∥</sup> - | 4̣<sup>∧</sup> - | 5̣ - | 5̣ 4 2 | 4 - | 4 5 | 2 1 |

(41)

| 7̣ 1 | 2̣<sup>∥</sup> - | 4 4 3 | 1 2 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 7̣ | 1 2 | 1 7̣ |

(49)

| 5̣<sup>∥</sup> 4̣ | 5̣<sup>∥</sup> - | 7̣ 5̣ 4̣ 5̣ | 7̣ - | 1 - | 2 - | 4 1 | 2 5̣ |

(57)

| 4 3 | 2 - | 5̣ 7̣ | 1 - | 4 4 2 | 1 2 4 | 2 4 2 1 | 7̣ 7̣ |

(65)

| 1 2 | 1 7̣ | 5̣ 4 | 5̣<sup>∧</sup> - ||

## 訴冤

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 4 5 | 2 - | 5̣ 5̣ | 4 - | 4 5 | 2 - | 2 4 | 2 4 2 1 |

(9)

| 7̣ 1 | 2 - | 5̣ 5̣ | 4 4 | 5̣ 5̣<sup>o</sup> | 5̣ 6̣ | 5̣ 1 | 5̣ 7̣ |

(17)

| 5̣ 7̣ 5̣ 7̣ | 5̣ 5̣<sup>o</sup> | 7̣ 2 | 1̣<sup>||</sup> 5 | 2 2̣ | 2̣<sup>o</sup> - | 5̣ 5̣<sup>o</sup> | 5̣\* - |

(25)

| 4 5 | 2\* - | 4 5 | 2\* - | 1 2 | 4 - | 7̣ 1 | 2\* - |

(33)

| 7̣ 1 | 2\* - | 1 4 | 2\* - | 7̣ 2 | 1 ! | 2\* - | 7̣ 7̣\* |

(41)

| 4 4 3 3\* | 3 3̣ | 3 5 | 3 2 | 1̣<sup>||</sup> - | 7̣ 1 | 7̣ 1 1 | 2\* - |

(49)

| 1 4 | 2\* - | 7̣ 2 | 1̣<sup>||</sup> - | 2 2\* | 7̣ 2 | 1 ! | 1 6̣ |

(57)

| 5̣ 5̣ | 2\* - | 1 ! | 1 - | 1̣<sup>||</sup> 4 | 2̣<sup>||</sup> - | 1 ! | 1 - |

(65)

| 7̣ 1 | 2\* - | 1 6̣ | 5 5̣ ||

思春

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 5 5 | 5 - | 4 5 | 2 2 | 2 4 | 2 4 2 1 | b7 1 4 | 2 4 5 |

(9)

| 2 2 4 | 5 5 | 5 - | b7 1 | 2 4 2 1 | b7 6 | 5 - | 5 6 1 1 |

(17)

| 6 1 6 5 | 4 5 | 1 1 6 | 5 5 | 5 - | 4 5 | 2 2 | 2 4 |

(25)

| 2 4 2 1 | b7 1 | 4 4 2 | 1 1 0 b7 7 1 | 2 2 | 2 4 | 2 4 2 1 |

(33)

| b7 1 | 4 4 2 | 1 1 | 2 - | 1 b7 | 5 - | b7 5 | 5 b7 |

(41)

| b7 1 | 2 - | 5 - | 4 5 | 4 5 4 2 | 1 1 | b7 1 | 2 4 2 1 |

(49)

| b7 6 | 5 - | 2 - | 5 b7 | 1 2 | 1 1 | b7 1 | 2 5 |

(57)

| 4 5 | 4 5 4 2 | 1 1 | 2 - | 5 b7 | 1 2 | 1 1 | b7 1 |

(65)

| 2 4 2 1 | b7 6 | 5 - | 5 - ||

## 昭君怨

1=D $\frac{2}{4}$

(1) |  $\overset{\ast}{5}$  - | 4 5 |  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{b}{7}$  |  $\overset{b}{7}$  1 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\ast}{2}$  - |

(9) |  $\overset{\ast}{4}$  - | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{1}$  | 6 5 4 | 5 5 | 5 - |

(17) | 5 5 | 5  $\overset{b}{7}$  |  $\overset{\circ}{2}$  4 |  $\overset{b}{7}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\ast}{1}$  - |  $\overset{b}{7}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |

(25) |  $\overset{b}{7}$   $\overset{\wedge}{7}$  |  $\overset{b}{7}$  1 |  $\overset{\ast}{2}$  - |  $\overset{\wedge}{1}$  - |  $\overset{\wedge}{2}$   $\overset{\wedge}{5}$  | 5  $\overset{b}{7}$  |  $\overset{b}{7}$  1 | 2 5 |

(33) | 4 5 |  $\overset{\ast}{3}$  - | 2 3 |  $\overset{\circ}{1}$  - |  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{b}{7}$  1 | 2 - | 4 2 |

(41) |  $\overset{\circ}{2}$  1 |  $\overset{b}{7}$  5 7 | 1 2 | 1 - | 4 5 |  $\overset{b}{7}$  1 | 2  $\overset{\wedge}{2}$  | 2 - |

(49) | 4 2 | 2 1 |  $\overset{b}{7}$  5 7 | 1 - | 4 - | 2 - | 1  $\overset{\wedge}{1}$  | 1 - |

(57) |  $\overset{b}{7}$   $\overset{\wedge}{7}$  |  $\overset{b}{7}$  1 |  $\overset{\ast}{2}$  - | 2 - |  $\overset{\ast}{4}$  - | 3 5 3 2 | 1 2 3 5 |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(65) |  $\overset{\circ}{6}$   $\overset{\circ}{1}$  | 6 5 4 | 5 5 | 5 - ||

## 泣顔回

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5  $\underline{\underline{b7\ 5}}$  |  $\underline{\underline{2\ 5\ 4\ 24}}$  | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\circ}{5}$  - |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{\circ}{b7}$  |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(9)

|  $\overset{\circ}{4}$  - |  $\underline{\underline{2\ 4\ 2\ 1}}$  |  $\overset{\circ}{b7}$  1 |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\underline{\underline{1\ 2\ 1\ b7}}$  | 5 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(17)

| 5 5 | 5 4 | 5 2 | 2 4 | 5 5 |  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{\circ}{b7}$  |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(25)

| 5 4 | 2 4 | 2 - | 0 4 |  $\underline{\underline{4\ 2\ 1}}$  | 2 2 | 0 4 |  $\underline{\underline{4\ 2\ 1}}$  |

(33)

|  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\wedge}{5}$  |  $\underline{\underline{5\ b7\ 5\ 4}}$  | 2 - |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\circ}{b7}$  1 |  $\overset{\circ}{b7}$  6 | 5 - |

(41)

|  $\overset{\circ}{4}$  - | 5 6 | 5 - |  $\overset{\circ}{b7}$  - |  $\underline{\underline{5\ b7\ 5\ 4}}$  |  $\overset{\circ}{2}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(49)

|  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{4}$  - | 1 2 | 1  $\overset{\circ}{b7}$  | 5 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(57)

|  $\overset{\wedge}{5}$   $\overset{\circ}{b7}$  |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{2}$  - |  $\overset{\circ}{4}$  - |  $\underline{\underline{2\ 4\ 2\ 1}}$  |  $\overset{\circ}{b7}$   $\overset{\circ}{1}$  |  $\overset{\circ}{2}$  - |

(65)

|  $\underline{\underline{1\ 2\ 1\ b7}}$  | 5 4 | 5 - |  $\overset{\circ}{5}$  - ||

## 傍妝臺

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 2 4 6 |  $\overset{2}{5}$  - | 4 5 1 | 2 - | 1 2  $\flat 7$  | 1 - | 2 1 |  $\flat 7$  - |

(9)

|  $\flat 7$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\flat 7$  1 | 2 - | 4 5 | 1 2 | 1  $\flat 7$  |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$  |  $\underset{\cdot}{5}$  - |

(17)

|  $\flat 7$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$   $\underset{\cdot}{5}$  |  $\flat 7$  1 |  $\flat 7$  - | 1 2 | 1  $\flat 7$  |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$  |  $\underset{\cdot}{5}$  - |  $\overset{*}{2}$  - |

(25)

|  $\overset{\sim}{2}$   $\overset{\sim}{2}$   $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{2}$  |  $\flat 7$  - |  $\overset{\wedge}{5}$   $\flat 7$  |  $\overset{\sim}{1}$   $\underset{\cdot}{4}$  | 2 - |  $\overset{\sim}{2}$   $\overset{\sim}{2}$   $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{2}$  |  $\flat 7$  - |  $\flat 7$   $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{5}$   $\overset{\sim}{1}$  |

(33)

|  $\flat 7$  1 |  $\overset{\sim}{2}$  - |  $\overset{*}{4}$  - | 5 - | 5 4 2 |  $\overset{2}{4}$  - |  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$  |  $\underset{\cdot}{2}$  1 |

(41)

|  $\flat 7$  1 |  $\underset{\cdot}{2}$  - | 4  $\underset{\cdot}{4}$   $\underset{\cdot}{2}$  | 1 4 |  $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{4}$   $\underset{\cdot}{2}$   $\underset{\cdot}{1}$  |  $\flat 7$  - | 1 2 | 1 2  $\flat 7$  |

(49)

|  $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\flat 7$   $\overset{\wedge}{5}$   $\underset{\cdot}{4}$   $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\wedge}{\flat 7}$  - |  $\overset{*}{1}$  - |  $\overset{\sim}{2}$  - |  $\overset{*}{4}$   $\overset{\sim}{2}$  |  $\overset{\sim}{2}$  5 |

(57)

| 4 3 |  $\overset{\sim}{2}$  - |  $\overset{\wedge}{5}$   $\flat 7$  |  $\overset{\sim}{1}$  - | 4 4 2 |  $\overset{\sim}{1}$  4 | 2 4 2 1 |  $\flat 7$  - |

(65)

|  $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{2}$  |  $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{2}$   $\overset{\sim}{1}$   $\overset{\sim}{\flat 7}$  | 5 4 | 5 - ||

《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》譯譜

宮苑春思

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

6<sup>↗</sup> | 5555 5̣ | 5 6 5556 | 4 5 6<sup>↗</sup> | 2 2̣ | 2 22 4 5 | 2 4 2 1 | 7̣ 1 4 |

(8)

| 2 2̣ | 4 44 5 5<sup>↗</sup> | 2 2 2546 | 5 5̣ 6 | 5555 6<sup>↗</sup> | 7 77 7 1 | 2 4 2 1 | 1̣ 1 6 |

(16)

| 5̣ 5̣ | 5 56 1̣ 1̣<sup>^</sup> | 6 1̣ 6165 | 4 4 5 6 | 1̣ 6 6<sup>↗</sup> | 5 5̣ 56 | 5555 6 | 4 5 6 |

(24)

| 2 2̣ | 2 22 4 5 | 2 4 2 1 | 7 7 7 1 | 4 4 4 2 | 1 1̣ | 0 1 7 7 | 7 77 1 4 |

(32)

| 2 2̣ | 2 2 4 5 | 2 4 2 1<sup>↗</sup> | 7 7 7 1 | 4 4 4 2 | 1 1̣ | 2̣ - | 1 7 1 |

(40)

| 5 7 1 | 5 5̣ | 7 77 7 7 | 7 1 4 | 2222 2 2 | 5 55 5555 | 4 44 5555 |

(47)

| 4 55 4 2 | 1 1̣<sup>^</sup> | 7 7 7 1 | 2 2 5555 | 4 55 4 2 | 1 1̣ | 2222 2 2 | 5̣ 7 77 |

(55)

| 1 1 2 2 | 1 1̣<sup>^</sup> 1 1̣<sup>^</sup> | 7 7 7 1 | 2 22 5555 | 4 55 4 2 | 1 1̣ 1 | 2222 2 2 |

(62)

| 5̣ 7 77 | 1 1 2 2 | 1 1̣<sup>^</sup> 1 1̣<sup>^</sup> | 7 7 7 1 | 2 4<sup>↗</sup> 2 1 | 7 1 6666 | 5̣ - ||

## 昭君怨

1=D  $\frac{2}{4}$

(1)

|  $\overset{\ast}{5}\cdot$   $\underline{6}$  |  $\underline{4\ 6\ 5\ 4}$  |  $2\ \overset{\circ}{2}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 2\ 2\ 2}}}}\ \overset{\circ}{2}\ \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\wedge}{5}\ 7$  |  $\underline{7\ 2}\ \underline{1\ 4}$  |  $2\ \overset{\circ}{2}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 2\ 2\ 2}}}}\ \overset{\circ}{2}\ \overset{\circ}{2}$  |

(9)

|  $\overset{\ast}{4}\cdot$   $\underline{5}$  |  $\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}$  |  $\underline{1\ 2}\ \underline{3\ 5}$  |  $\underline{2\ 2}\ \overset{\ast}{4}$  |  $\underline{6\ 2}\ \underline{1\ 6}$  |  $\overset{\circ}{5}\ 4$  |  $5\ 5$  |  $\underline{\overset{\ast}{5}\ \overset{\ast}{5}}\ \underline{\overset{\ast}{6}}$  |

(17)

|  $5\ 5$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{5\ 5\ 5\ 4\ 5}}}}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 4\ 5\ 2\ 1}}}}$  |  $\underline{7\ 1}\ \underline{7\ 4}$  |  $5\ \overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\ast}{1}\cdot\ 2$  |  $\underline{7\ 1}\ \underline{4\ 7}$  |  $5\ \overset{\wedge}{5}$  |

(25)

|  $\underline{\underline{\underline{\underline{7\ 7\ 7\ 1\ 2}}}}$  |  $\underline{7\ 1}\ \overset{\wedge}{7\ 5}$  |  $2\cdot\ \underline{3}$  |  $\overset{\wedge}{1}$  |  $2 -$  |  $5\ 7$  |  $\underline{7\ 2}\ \underline{1\ 4}$  |  $2\ \overset{\circ}{2}$  |

(33)

|  $\underline{4\ 6}\ \underline{5\ 6}$  |  $\overset{\ast}{3} -$  |  $\underline{2\ 5}\ \underline{3\ 1}$  |  $2\ \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\circ}{5}\ 5$  |  $\underline{7\ 2}\ \underline{1\ 4}$  |  $2\ 2$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{4\ 4\ 4\ 5\ 6}}}}$  |

(41)

|  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 4\ 5\ 2\ 1}}}}$  |  $\underline{7\ 5}\ \underline{7\ 1}$  |  $\underline{2\ 5}\ \underline{4\ 2}$  |  $1\ \underline{2\ 2}$  |  $\underline{4\ 5}\ 5$  |  $\underline{7\ 2}\ \underline{1\ 4}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 4\ 5\ 2\ 1}}}}$  |  $\overset{\wedge}{2} -$  |

(49)

|  $\underline{\underline{\underline{\underline{4\ 4\ 4\ 5\ 6}}}}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 4\ 5\ 2\ 1}}}}$  |  $\underline{7\ 5}\ \underline{7\ 1}$  |  $2\ 1$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{4\ 4\ 4\ 5\ 6}}}}$  |  $\underline{\underline{\underline{\underline{2\ 4\ 5\ 2\ 1}}}}$  |  $\overset{\ast}{1} -$  |  $1\ 1$  |

(57)

|  $\underline{\underline{\underline{\underline{7\ 7\ 7\ 1\ 1}}}}$  |  $\underline{7\ 1}\ \overset{\wedge}{7\ 5}$  |  $2\cdot\ \underline{3}$  |  $2\ \overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\ast}{4}\cdot\ 5$  |  $\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}$  |  $\underline{1\ 2}\ \underline{3\ 5}$  |  $\underline{2\ 2}\ \overset{\ast}{4}$  |

(65)

|  $\underline{6\ 2}\ \underline{1\ 6}$  |  $\overset{\circ}{5}\ 4$  |  $5\ 5$  |  $\overset{\ast}{5} - \parallel$

## 湘妃淚

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 7 5 4 | 2 2 4 | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{*}{5}$   $\overset{\curvearrowright}{6}$  |  $\overset{\cdot\cdot}{5}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 7 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 4 | 2 $\cdot$   $\overset{\cdot\cdot}{3}$  | 2 2 |

(9)

|  $\overset{*}{4}$  - | 2 4 2 1 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 7 |  $\overset{*}{2}$  - | 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\times}{5}$  - |

(17)

| 5  $\overset{\circ}{5}$  | 5 4 | 5 2 | 2 4 | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{\wedge}{5}$  7 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  |

(25)

| 5 7 5 4 | 2 4 2 2 | 0 4 | 4 2 1 4 | 2  $\overset{\wedge}{2}$  | 0 4 | 4 2 1 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  |

(33)

| 0 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  - | 5 7 5 4 | 2 2 4 | 5  $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 1 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{1}$   $\overset{\cdot\cdot}{6}$   $\overset{\cdot\cdot}{6}$  | 5 - |

(41)

| 4 5 6 1 | 5  $\overset{\circ}{5}$  |  $\overset{*}{7}$  - | 5 7 5 4 | 2 4 1 | 2 - |  $\overset{\wedge}{2}$  - | 7 1 5 1 |

(49)

| 7 1 2 | 4 - |  $\overset{*}{4}$  - | 1  $\overset{*}{2}$  | 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\circ}{5}$  - |

(57)

| 5 2 1 7 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 4 | 2  $\overset{*}{3}$  | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{*}{4}$  - | 2 4 2 1 |  $\overset{\cdot\cdot}{7}$   $\overset{\cdot\cdot}{2}$  1 7 |  $\overset{*}{2}$  - |

(65)

| 1 2 1 7 |  $\overset{\wedge}{5}$  4 |  $\overset{\wedge}{5}$  - |  $\overset{\times}{5}$  - ||

## 妝臺秋思

1=D  $\frac{2}{4}$

- (1) | 2 5 4 2 | 5 6<sup>\*</sup> | 4 5 2 1 | 2 - | 1 2 7 5 | 1 1 | 2 4 2 1 | 7<sup>.</sup> 1 |
- (9) | 7 1 5 1 | 7 5 7 1 | 2 5<sup>\*</sup> | 4 5 | 1 2 4 | 1 7 | 5 4 | 5 - |
- (17) | 7 5 4 5 | 7<sup>.</sup> 1 | 7 7 | 1 1 2 4 | 1 2 1 7 | 5 4 | 5 - | 2<sup>\*</sup> - |
- (25) | 2 2 1 2 | 7 - | 5 7 | 1 4 5 | 2 - | 2 2 1 2 | 7<sup>.</sup> 1 | 7 1 5 |
- (33) | 1 1 7 1 | 2 - | 4 - | 5<sup>\*</sup> - | 5 6 2 | 4 - | 5 6 5 4 | 2 - |
- (41) | 7 1 | 2 2 4 5 | 1 2 4 4 | 2 4 2 1 | 7 - | 1 1 2 4 | 1 2 1 7 | 5 4 |
- (49) | 5 - | 7 5 4 5 | 7 - | 1 - | 2<sup>\*</sup> - | 4 1 | 2 5 6 | 4 3 |
- (57) | 2 - | 5<sup>.</sup> 7 | 1 - | 4<sup>\*</sup> 5 | 1 2 4 5 | 2 4 2 1 | 7 - | 1 1 2 4 |
- (65) | 1 2 1 7 | 5 4 | 5 - | 5<sup>.</sup> - ||

## 思漢

1=D $\frac{2}{4}$

(1)

| 5 6 4 | 4 4 5 6 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 0 4 5 | 2 4 2 1 | 7 1 4 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 0 4 5 |

(9)

| 2 4 2 1 | 7 6 | 5 6 |  $\overset{\times}{1}$   $\overset{\times}{1}$  | 0 4 5 | 2 4 2 1 | 7 6666 | 5 - |

(17)

| 5 7 5 4 | 5 7 5 4 | 4 5 7 7 | 5 7 5 4 | 4 7 5 7 | 4 4 2 4 | 1  $\overset{\parallel}{1}$  | 0 1 |

(25)

| 2 4 2 1 | 7 1 4 | 2  $\overset{*}{3}$  | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 4 4 7 | 6 2 4 | 1 $\cdot$   $\overset{\cdot}{2}$  | 1  $\overset{\wedge}{1}$  |

(33)

| 5 6 4 5 | 2  $\overset{\circ}{2}$  | 2 2 2 4 | 1 - | 4 4 4 2 | 1 - | 7 1 6666 | 5 - |

(41)

| 7 - | 7 - | 7 1 4 | 2 $\cdot$   $\overset{\cdot}{3}$  | 2  $\overset{\circ}{2}$  |  $\overset{\parallel}{2}$  2 |  $\overset{*}{5}$  - |  $\overset{\parallel}{2}$  2 |

(49)

|  $\overset{*}{5}$  - | 4 4 2 | 1 $\cdot$   $\overset{\cdot}{2}$  | 1  $\overset{\wedge}{1}$  | 7 1 | 4 4 4 2 | 1 $\cdot$   $\overset{\cdot}{2}$  | 1  $\overset{\wedge}{1}$  |

(57)

| 7 1 | 4 4 4 2 | 1 $\cdot$   $\overset{\cdot}{2}$  | 1 1 | 7 1 | 4 4 4 2 | 1 $\cdot$   $\overset{\cdot}{2}$  | 1  $\overset{\wedge}{1}$  |

(65)

| 7 1 | 2 4 2 1 | 7  $\overset{\circ}{6}$  |  $\overset{\circ}{5}$  - ||