# 琴曲《梅花三弄》研究

戴 晓 莲

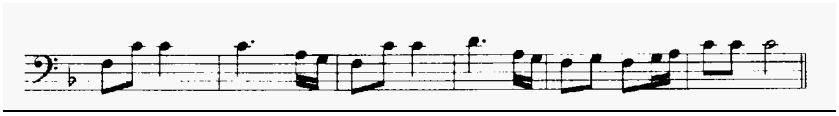
**内容提要** 琴曲的流变一直是琴学的重要内容。本文从琴曲《梅花三弄》的纵向－琴谱普本的研究，以及横向－打谱演奏的比较，来探讨琴曲流变的过程和原因。

**关键词** 梅花三弄 流变 琴谱 打谱 流动

古琴一向被人们称作是我国民族乐器中历史最悠久、内容最丰富的乐器之一。琴曲更是以她众多的数量而力压群芳。以我们所见到的一百余部琴谱中的琴曲计算，估计有3千多首，除去同名异曲、异名同曲也有近6百首。同名异曲或异名同曲是琴曲创作过程中，也是传流过程中的自然现象，研究同名异曲，异名同曲，实际上就是研究琴曲的产生过程。在传统的琴曲产生中，作曲者往往是琴家自己，他们在习弹操缦自娱自乐之时，不仅只是循寻着原曲的意图来弹，而是也依照自己的文化背景、时代特征、流派风格等来发展、加工原曲，又成一谱。形成“再创作”的过程，这一过程常常是不断的发生，也就不断产生新谱。这就是为什么我们现在见到《梅花三弄》曲有40多种琴谱。《潇湘水云》有48部琴谱的原因。这种“再创作”的行为产生的结果,使得琴曲在经历了不同历史时期，多位琴家高手的精加工，有些琴曲变得成熟、完美、丰富。比如《潇湘水云》，人们无论怎么去听，现代大多喜欢清谱《五知斋琴谱》的版本，而少有人弹明代《神奇秘谱》中的《潇湘水云》。因前者旋律优美，曲调丰满而且作曲上有一定章法，非常之大气，开阔，使演奏者自我感动，一气呵成，而听者回肠荡气，二者达到思想情感的自然交流。这是优秀作品具有的品质。而有些琴曲却渐渐远离了它原来风貌，或是变成了另一种情趣和意境的曲子。如《广陵散》人们只弹奏的是明代《神奇秘谱》。而少有（几乎没有）人弹奏清代的诸谱。

本文研究的《梅花三弄》亦属于是这种琴曲和琴谱流变中的典型代表，其意图不是去评判哪个谱本或哪个打谱好，而是通过琴曲的分析，以客观的态度来审视其演变的过程，并与读者共赏古琴音乐的历史内涵和音乐魅力。

琴曲《梅花三弄》流传广泛，雅俗共赏，大家常听到的音响是那段熟悉的旋律：



而在琴界琴人们常弹奏的有二、三个版本，但事实上这首曲子也如上述，经过一个“再创造”的过程，出现在40多部谱中。下面分析《梅花三弄》的变化过程。

## 一、《梅花三弄》的演变

### 1、琴谱

虽然我们无法证明《神奇秘谱》中的《梅花三弄》就是其最早的一个版本，但刊于明代1425年的《神奇秘谱》却是我们现在所见到的最早的古琴曲谱。据后人考证，《神奇秘谱》的绝大多数曲子来源于唐、宋、元，该谱的编纂者把当时社会中流传之琴曲收集起来，所以我们无法也不可能找寻更早的谱子，因此我姑且就把此谱所载《梅花三弄》认定为该曲的原本（以下简称《神·梅》谱）。

据《神·梅》解题：“ 臞仙按琴传，是曲也，昔恒伊与王子酋犬闻其名而未识，一 日遇诸途，倾盖下车共论，子酋犬曰：‘闻君善于笛？’恒伊出笛为梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉。”恒伊与王子酋犬为晋代人，这里可以得知《神·梅》原是笛曲，由后人移为琴曲，但何时移植、何人改动的，现无法查对。与《神》谱同时代刊于1511年的《谢琳太古遗音》也源于《神》谱的解题说法，但其又加有“后人拟之编入琴谱焉”一句，曲名为《梅花曲》。该“后人”看来是对《梅》曲进行加工的琴家，而非恒伊。表明从魏晋到汉、唐、宋、明这千年历史中琴曲经过了无数琴家的加工、改造。而在1609年杨伦的《伯牙心法》又曰“按是曲乃颜师古所作也”，他认为古代确有笛曲（指晋、汉）称落梅曲，三弄之调源于恒伊的说法源自《神》谱。而颜师古是唐代琴师，也许其对《梅》作“再加工、再创造”，杨伦称该曲为颜师古所作这一说法亦不无道理。《神·梅》的确具有早期琴谱的特征（将后述）。

“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物”这是历代琴家对《梅花三弄》曲的深刻认识。梅花和古琴历来被中国人看成是具有人格的魅力、美学的象征以及文化的内涵的事物。因此琴家们总是想方设法用古琴这一雅器来谱写和歌颂梅花的精神，修改和完善乐曲。并通常置于曲谱的最前面，以表明该曲的重要。

《梅花三弄》见于如下诸琴谱中（见表）。从这些琴谱中我们可清楚看到不同时期的改造加工的轨迹。表中所列琴谱、曲名（又名）、段落、曲式分析。

明代（共有23部，省略部分同前的琴谱5部，琴歌6部） ：

| 琴 谱 | 曲 名 | 一 | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 | 七 | 八 | 九 | 十 | 十一 | 十二 | 十三 | 十四 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 神奇秘谱 1425 | 梅花三弄 (梅花引、玉妃引) | **a** | b+a | b 低八度+a1 | **a1** | b | **a2** 反复二次 | **a1** 移低五度模进 | **a2** 移低八度模进 | **a**2 重复第八 | **a3** 转调 | | | | |
| 新刊发明 1530 | 梅花三弄 | **a** | b+a | b 低八度+a1 | a1 | b | a2 | a1 | a2 | 重复第八 | a3 转调 | | | | |
| 风宣玄品 1539 | 梅花三弄 | a | b | a | b 低八度 | a1 | b | a2 | a2* 低八度 | a2 低八度 | a3 转调 | | | | |
| 梧冈琴谱 1546 | 梅花引 | a | b+a | b 低八度+a1 | b+a2 | a2+ | a1 | a2 低八度 | a2 低八度 | a3 转调 | a1 | | | | |
| 西麓堂琴统 1549 | 梅花三弄 (玉妃引) | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a1* | a2 | a1 低八度 | a3 转调 | | | | |
| 琴谱正传 1561 | 梅花三弄 | a | b+a | b 低八度+a1 | a2 | b+a2 | a2 | a1 | a2 低八度 | 重复第八 | a3 转调 | a1 | 尾声 | | |
| | 梅花引 | 同《 | 梧冈 | 》 | | | | | | | | | | | |
| 太音传习 1573 | 梅花三弄 | a | b+a1 | b 低八度+a2 | b+a3 | a3 | a2 | a3 低八度 | 重复第七 | a4 | a5 | 尾声 | | | |
| 五音琴谱 1579 | 梅花三弄 14 段 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | a3 | b | a4 | a5 | a3 | a4 | a5 | a4 | a2+a3 |
| 伯牙心法 1589 | 梅花三弄 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a3+ | a2 低八度 | a3 低八度 | 重复第八 | c | c1 | 尾声 |
| 乐仙琴谱 1623 | 梅花三弄 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | a3 | b | a4 | a5 | a6 | a3 | a4 低八度 | a5 低八 | a6 低八 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 古音正宗 1634 | 梅花 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a2 | a3 低八度 | a5 转调 | | | | |
| 义轩琴经 不明 | 梅花引 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a4+a2 | a3 低八度 | a4+a5 转调 | | | | |

清代(共有 20 部，省略 14 部，琴歌 1 部)

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 琴苑心传 1676 | 梅花三弄 | a | b+a1 | b*低八度 | a2 | b | a3 | a2 | a3 低八度 | a3* 低八度 | a4 转调 | | | | |
| 诚一堂琴谱 1705 | 梅花三弄 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a4 | a3 低八度 | a5 转调 | | | | |
| 自远堂琴谱 1802 | 梅花三弄 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a3* | a3* 低八度 | a4 转调 | | | | |
| 琴谱谐声 1820 | 梅花三弄 | a | b* | a1 | b*低八度 | a2* | b* | a3 | a3* 反向 | a3 低八度 | a4 转调 | | | | |
| 蕉庵琴谱 1868 | 梅花三弄 | a | b | a1 | b 低八度 | a2 | b | a3 | a3 +a1 | a3 低八度 | a4 转调 | | | | |

注： *符号表示有短小的乐句增加

## 2、结构

明清诸谱多次提到“以琴为三弄”、“曲将关有三弄之妙”等。宋代诗人李仲光词曰“诗书万卷，绮琴三弄，更有新词千首。”（《鹊桥仙》），这里提到的三弄，特指古琴的上、中、下三准（位置），《梅花三弄》的泛音主旋律在这三个位置出现。无论一弄、二弄、三弄放在曲中的哪一段，使得它们的曲体结构在之后的加工、发展的走向也不同，在这二十多部琴谱中，据其发展划归二条线，一为《神奇秘谱》，其三弄分别在第二、三、五段。另一条线为《风宣玄品》（与《神奇秘谱》相差114年），三弄分别在第二、四、六段。由二、三、五的结构变为二、四、六的结构的原因是《风宣玄品》谱把原《神》第二段主题音调后的二乐句进行了扩展和改造，独立成为一段，变成《风宣玄品》谱的第三段。见表《神奇秘谱》与《风宣玄品》的比较。

有意思的是从《风宣玄品》→《梧冈琴谱》→《西麓堂琴统》→《琴谱正传》经过了短短22年，《琴谱正传》却收录了《梅花三弄》二个版本，一名《梅花三弄》，一名《梅花引》。在这两个版本中三弄的结构不一，前者在二、三、五段，后者在二、三、四段。看来在当时有这二种谱版同时流传。从上表中更可以看到，《梅花三弄》经不同的琴谱，不同的年代，不同的琴人，不断的变化。这一结构上的调整直到清代《诚一堂琴谱》（1705）方才停当，之后清诸谱基本以三弄稳定在二、四、六段的结构出现，并且改编、加工的成分越来越少。确定了10段的结构。很明显看出在结构上明代各谱变化较大，而清代谱却变化较小。这是因为琴学流传至明清时代，琴乐美学开始大步发展，更趋于细腻的旋律以及装饰音的表现。后文将述。

见上表清代琴谱《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的比较。

## 3、音调

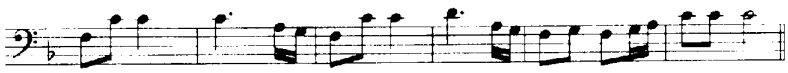
若比较一下明代传世的时期较近的版本，可以发现其旋律改动较大，比较随意。

如《神奇秘谱》(1425)、《风宣玄品》(1539)、《梧冈琴谱》(1546) 、《琴谱正传》(1561)各谱的第一段（见下页例1）。从中看出，每个后期谱本对其前仆进行取舍加工时，都选择那些适合自己审美要求的音调素材，并无规律可循。

## 4、装饰音

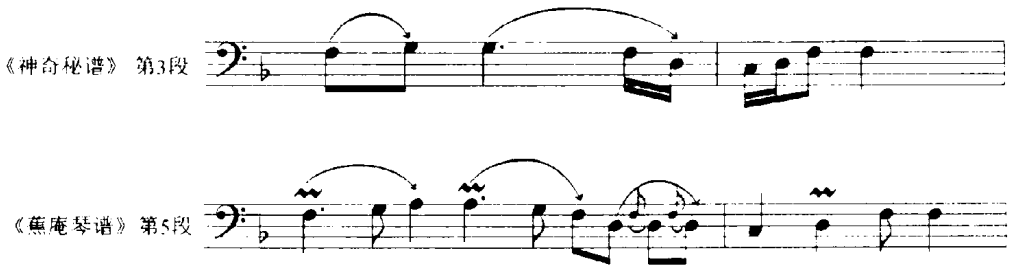
《梅花三弄》传至清代，在装饰音上有很大的变化。

**例1**



明末清初琴家严天池(1547～1625)提出“清微淡远”及清初徐上瀛（1573-1619）在“溪谷山琴况”中提出（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速）24点琴乐美学要求，琴家们渐渐在琴乐中寻找或摸索那些能体现琴乐美学观点的方法。这些观点从大量的、丰富的、具有韵意义指法的运用中体现出来，为旋律的行腔和润色。明代与清初的琴谱都存在音多韵少的特点，《梅花三弄》也不例外，《神奇秘谱》中表示韵意义的指法只有三个： （撞揉）、 （揉）、 （吟）出现了23次，滑奏音占全曲音的8 %。《蕉庵琴谱》上表示韵意义的指法有20多种，出现了89次，诸如：（吟）、 （揉）、 （注）、 （细吟）、 （荡吟）、 （荡揉）、 虎（虚上）、 （绰）、活（活揉）、 （退进荡揉）、 （放揉）、 （落吟）等，滑奏的音占全曲音的20 %。上面统计的数字就能说明一定的问题。直到现代老琴家们在教学时，对吟柔绰注以及滑奏甚是注意，常常有超出谱子之外的要求。

**例2**为《神奇秘谱》和《蕉庵琴谱》二谱上《梅花三弄》所用装饰音、滑奏音的比较，通过滑奏音的多种运用，使音乐更具韵味，旋律更为多彩。




## 5、扩展与紧缩

在《神奇秘谱》中，我们可以发现它每个乐句常常重复演奏，构成aabbcc.....句式，（这种形式在我国民间音乐中常常能见到，钱仁康先生称其为“句句双”，）。不仅为《梅花三弄》，在其他早期琴曲常可见到。音乐素材的重杳和反复，看来这是古今常

用的音乐创作手法之一。琴家在以后的改变中，似乎感到旋律单调和不够丰满，于是采用了加音（扩展）或减音（紧缩）的手法，使得旋律流畅和美妙动听。

## 6、指法

古琴谱就是指法谱。《梅花三弄》在演变中除了上述这些变化外，指法谱的特点也随着时代的变迁、琴曲的变化而变化。在此所列《梅花三弄》在各琴谱出现的特殊减字。字体随着时间的推移也变得越来越简化。

| 《神奇秘谱》 | 《风宣玄品》 | 《梧冈琴谱》 | 《琴书大全》 | 《诚一堂琴谱》 |
|---|---|---|---|---|
| [illegible]（齐踢） | [illegible]（踢） | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| [illegible]（对起） | [illegible] | [illegible] | [illegible]（掐起） | [illegible] |
| [illegible]（轮） | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| [illegible]（带起） | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| | | [illegible]（大间勾） | | |

从《神奇秘谱》到明末《太音希声》中《梅花三弄》的徽间音不是明确标出，如谱中“七八”以及“五六”的意思是七与八徽之间的音，这种表达方式在选择音高时极有不明确性，因为两徽间不只有一个音，可以有小二度音、二度音和三度音，以及微分音。而到了明末清初时《古音正宗》非常明确的标出了徽位徽分，把几徽几分写成七九、、七六、六二等。这些徽上的音绝大多数是该曲调性中五声音阶中的音高。所以说前期的琴乐并不一定只使用五声音阶还有七声音阶，而且在弹奏时琴谱给予了很大的自我发挥的余地。只是到了清后期渐渐习惯用五声音阶，固定了音高范围。当然在其他的琴曲中也同样可以发现和应证这个问题。

综上分析，有如下几部琴谱在其流变过程中具有代表性：

| 琴　谱 | 特　　点 |
|---|---|
| 神奇秘谱 1425 | 为目前《梅花三弄》所见最早的谱本。 |
| ↓ | |
| 风宣玄品 1539 | 在音调上与前谱相差极大，结构上与前者不同。 |
| ↓ | |
| 梧冈琴谱 1546 | 在结构上有调整，音调上采取精减手法，并对后代琴谱有很大影响。 |
| ↓ | |
| 琴谱正传 1561 | 同谱中出现了二个相差很大的版本，其一与前《梧冈》同。 |
| ↓ | |
| 五音琴谱 1579 | 在音调上增加，结构上扩大，又是一种尝试。具典型性。 |
| ↓ | |
| 伯牙心法 1589 | 结构、音调上更为合理，表现出为清代各谱的蓝本，吟揉绰注音大大发展。 |
| ↓ | |
| 古音正宗 | 谱中第一次见到明确的徽间分音。 |

1634

↓

诚一堂琴谱　　确定了10段结构，为《琴谱谐声》（新梅花）之原型。

1705

↓

自远堂琴谱　　受《伯牙心法》的影响，在其基础上精加细减。为清代

1802　　诸谱《梅花三弄》之雏型。《蕉庵琴谱》基本同此。

## 二、《梅花三弄》的打谱

现代我们可以通过琴家们的打谱和传承可以听到其真实的音乐，而不是停留在无声的乐谱上。

目前所见到《梅花三弄》最早的音响估计是在40年代，由上海今虞琴社自己录制的45转老唱片，为“琴瑟箫”大合奏。1955年中唱片公司出版了33 1/3转《梅花三弄》琴箫合奏。1956年后古琴家查阜西先生曾经带领他的学生在全国各地采访琴人，收集、录制了大量珍贵的历史资料。这些珍贵的资料已出版了CD唱片。80至90年代以来，国内外又陆续出版了古琴音乐唱片约六十张。收集了《梅花三弄》不同的演奏录音约10多个。但归纳下来，所见有三种不同打谱的《梅花三弄》尤为突出。它们是：

**吴景略演奏本，谱自《琴谱谐声》(1955年录音)**

**张子谦演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(1986年录音)**

**卫仲乐演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(约四十～五十年代录音)**

吴景略、张子谦、卫仲乐三位先生是我国著名的、优秀的琴家和民族音乐家，虽然他们所处的年代相同，但个人的历程和文化背景却迥异。这三个《梅花三弄》谱经过他们的不同处理却显得各具风格，各有特色。

吴景略先生（1908～1986），出生于江南常熟。常熟是我国一座历史悠久的文化古城，追逐到南宋，浙派琴家徐天民的第三代孙徐晓山在常熟传艺。到了明代严天池在此创始了“虞山琴派”（前面已提到）。在这文人雅士、书画篆刻云集的氛围中培养和熏陶出了吴景略先生的独特琴风，他的演奏风格是流畅、柔婉。具有江南民间音乐的韵味，节奏较为明亮、活跃，听来非常悦耳动听。他演奏的《梅花三弄》犹如琴曲中一支年轻的、清新的花朵，散发出馨香和柔美。因而琴界称之为新梅花。

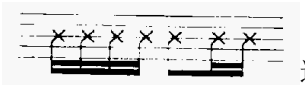
《梅花三弄》虽然不是张子谦先生（1898～1991）的打谱，但通过他的演奏，却极富个性。他受学于其家乡扬州“广陵琴派”孙绍陶先生。青年时代他已非常熟练地掌握了多首广陵传曲。之后他离开了家乡到上海谋职。他的性格非常开朗，为人谦逊，善于交友。因而他与来自各地的琴友交流学习，使其琴风和视野在原琴派的基础上形成极其鲜明的个性化东西。虽然他至晚年常叮嘱学生，我的老三曲《龙翔操》、《梅花三弄》、《平沙落雁》是师傅传曲，你们千万不能改动。但这些曲子随着他的生活历程和70多年的操缦，无意识中起变化。这是很正常的改变，个性化的体现。欣赏他的音乐如同感觉他的精神和性格。他的特点在于独具个性的节奏处理，在古朴苍劲中见跌宕起伏。他的《梅花三弄》犹如瑞雪中的寒梅挺拔而坚韧。虽然该谱出自《蕉庵琴谱》比吴景略的《琴谱谐声》晚了48年，但琴人们却称之为老梅花。

卫仲乐先生（1908～1997）在我国人称民乐大师，他从小喜爱和玩弄民族乐器，年青时代参加上海的民间业余国乐团。学习和掌握了琵琶、二胡、古琴、瑟、笛、箫、三弦、

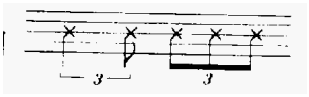
月琴、西方小提琴等乐器。几乎所有民族乐器他无所不会，无所不能。在解放前上海他以参加乐团演出和教学为生。解放后被聘任上海音乐学院民乐系教授，之后组织创建了民族音乐系，任系主任。他的《梅花三弄》虽然谱源与张子谦的一样，都来自《蕉庵琴谱》。但在其丰富的民族音乐知识和实践的背景下，《梅花三弄》是根据他的个人感受和理解孕育而生的。他的演奏特点是气势豪放、雅俗共赏。《梅花三弄》处理成规整的进行曲式节奏，其雄壮的气势也别具一格。

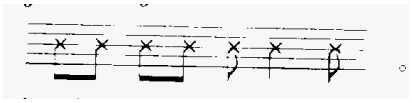
从《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的两谱本比较，它们皆出于清代后期，在结构和旋律线上无太大的变化，装饰音的表达都极其丰富。主要的变化在第八段高潮段。下面来比较一下三位老琴家的三种演奏版本，各具风格特色，归纳如下：

**1. 节奏**



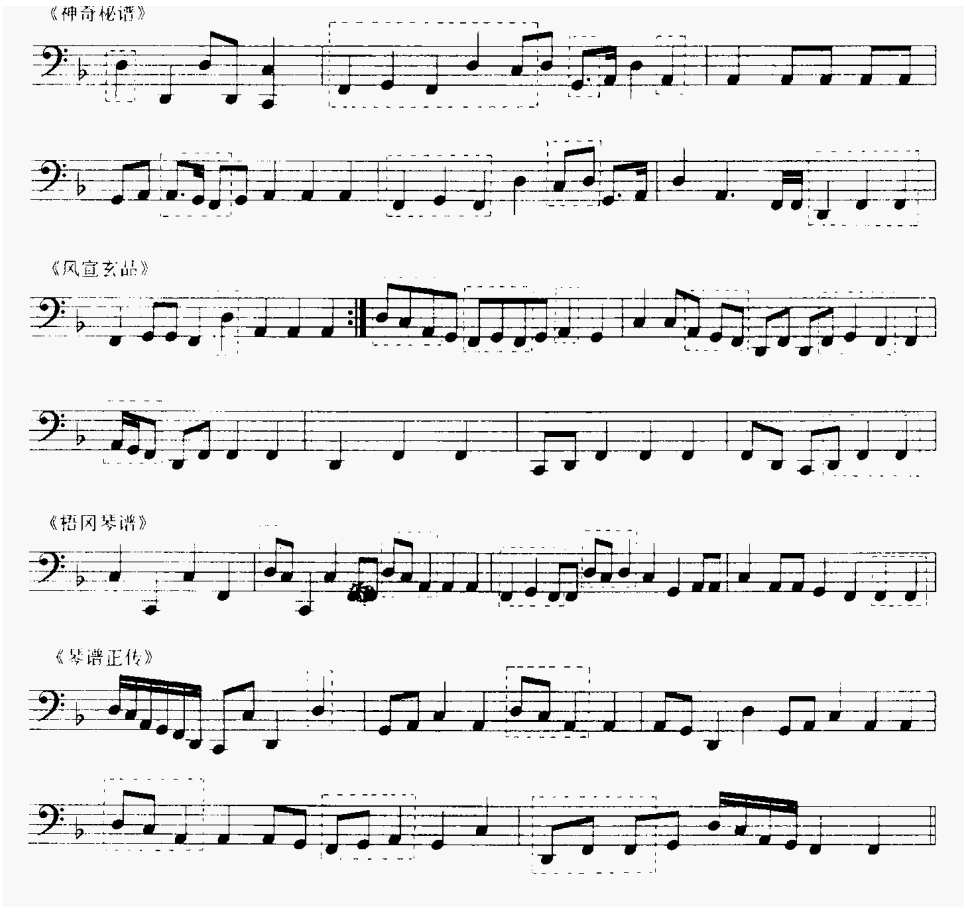
这样的节奏型是吴景略在《梅花三弄》中善于运用的节奏。

张子谦善用  的节奏贯串于全曲，来体现跌宕、起伏的旋律。

卫仲乐的节奏音型是  。

见如下泛音b段的比较最可看出他们个自的节奏性格：

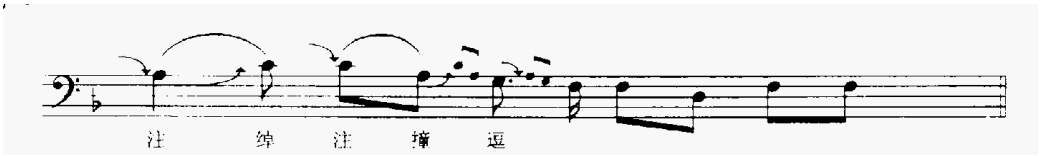
**例3：**



## 2. 装饰音

纵观三谱，张子谦在装饰音上的运用可谓独领风骚，上下吟揉绰注撞逗等装饰音无不惯穿于旋律之中，构成其跌宕的音乐性格。具体手法是装饰音在旋律中只占节奏，而不显示在旋律结构中。(记谱较难全面反映其实际的演奏情况，下谱可作大至参考,谱下文字为古琴演奏手法。)

**例4：**



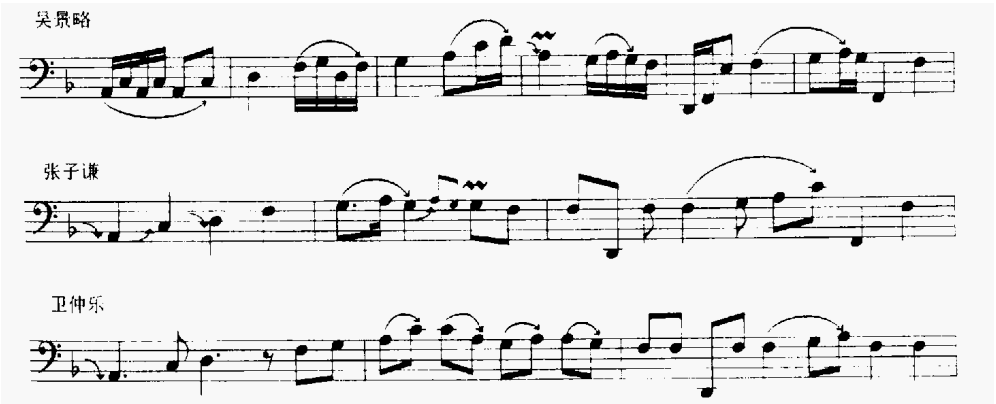

下面比较他们三人在同一乐句中的吟揉音的不同处理。

## 3 . 语汇

造成音乐风格迥然相异的另一因素是各人的特殊的音乐语言--语汇，语汇是构成旋律的最小材料，但就是这小小的东西却造成很大的差别。

吴景略别具一格地把吟揉绰注上下等装饰音溶和于音乐中，体现于旋律中，形成一种特殊的音乐语汇，由于语汇是构成旋律的最小的材料，这小小的材料象珠子穿线一样，

**例5：**




在旋律中显现出美妙的光彩。吴景略在《梅花三弄》中，常用四个滑奏音作为语汇，这四个音都是一条弦上奏出，或三个音或四个音滑奏，该语汇以音调与滑奏法结合起来。（如果不是滑奏就不能达到这样的效果了）。并按这样的规律派生出其他多种语汇，以此构成旋律。

**例6：**

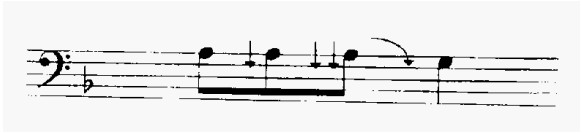
卫仲乐的《梅花三弄》虽与张子谦的同谱，但他自己作了不少加工。其并不是整段、或乐句的加工，而是增加几个音符，来完成他的需要。这些增加的音调与原谱中的音调即构成他的特性语汇。

音符看似向上行，却突然原音返回,在同一弦上，返回音用滑奏。见例7中卫仲乐演奏谱。

### 4 .移植

我们还可看到诸如在轮指上的区别运用，卫仲乐又是一位琵琶演奏家，因而他把琵琶中的轮指手法移植到古琴上。如琵琶中的滑轮，由上一音滑向下音时紧接着一个轮指，在古琴中他奏成边滑下边轮奏,这种指法传统古琴中是看不到的。他在《梅花三弄》第七、八段的华彩中大量运用。

**例7:**



### 5. 共同点

共同点也就是他们的差异点——打谱。他们都于传统和流派的法度之外，自由弹奏；游韧有余；炉火纯真。这样的打谱非一时一刻，非其深厚的修养所能够达到的。同时他们又受教于传统和流派的法度之内，进行打谱，（我们通常称打谱为再创作）再一次创造发展。

## 小 结

现代也有人说越早期的琴曲越好，越接近古朴、自然；但也有人认为清代后期的琴曲更加丰满、完美，或者某个版本特别好，这些都有可能。我认为无论如何改变，只有当该谱或该音乐能较完美体现其乐曲的主题精神，如《梅花三弄》中“梅为花之最清”这样的精神的乐曲就是好的。

纵观历史，横向比较。本文力求探流索源，但怎能穷尽她的全貌？音乐文化传统是一条河流，愿自己能化成一滴水珠，沉浸其中。探索其辉煌。

最后，我所分析的这首《梅花三弄》是琴曲中典型的又是流传较广的一首琴曲，同时它又是琴曲演变中的一种普遍现象。在本身的分析过程中，它始终带给我一种流动的精神状态：那是一种乐思的创造；一种不断更新的演奏；一种审美观的改变；一种驰骋于历史和空间之中的移动；.....。音乐是一种流动的艺术，而我漫游于中国的传统音乐——古琴艺术之中，似乎感到这一概念的含意就更大了。