

# 《平沙落雁》在广陵琴派与梅庵琴派中演奏风格的对比研究

## 摘要

《平沙落雁》又称《雁落平沙》、《平沙》，此琴曲最早刊载于明代朱常澆所编著的《古音正宗》，虽产生年代较晚，但近百年来深受各派琴家及琴人喜爱，成为流传最广的琴曲之一。本文以广陵琴派的《蕉庵琴谱》的张子谦演奏谱与梅庵琴派的《梅庵琴谱》的徐立孙演奏谱；在曲谱结构、指法运用、演奏特点等方面进行对比分析，希望能够更深入地认识古琴音乐艺术特点以及广陵琴派与梅庵琴派的演奏风格。

**关键词：**梅庵琴派 广陵琴派 《平沙落雁》 风格对比

# A Comparative Study of the Performance Styles of the *Wild Geese on the Sandbank* in Guang Ling Qin Music and Mei An Qin Music

## Abstract

*Wild Geese on the Sandbank*, also known as *Yan Luo Ping Sha* or *Sandbank*, was first published in the book called *Gu Yin Zheng Zong* edited by Zhu Changqiao in the Ming Dynasty. Although it was produced late, it was deeply loved by other factions and musicians in the past hundred years, which became one of the most popular melody pieces in history. This article takes Zhang Ziqian's playing spectrum of the Guang Ling Qin Music's *Jiao An Qing Pu* and Xu Lisun's playing spectrum of the Mei An Qin Music's *Mei An Qing Pu* as examples; A comparative analysis is made on the perspectives including the structure of the music score, the use of fingerings, and the characteristics of performances. It is hoped that the characteristics of Guqin music and the playing styles of Guang Ling Qin Music and Mei An Qin Music may be further understood.

**Key Words:** Guang Ling Qin Music; Mei An Qin Music; 《Wild Geese on the Sandbank》; Style contrast

# 目 录

摘要.....	I
Abstract.....	II
<b>1. 绪论.....</b>	<b>1</b>
1.1 本论文的背景和意义.....	1
1.2 本论文研究现与趋势.....	2
1.3 本论文的研究方法.....	2
<b>2. 梅庵琴派与广陵琴派概述.....</b>	<b>3</b>
2.1 同名琴曲《平沙落雁》.....	3
2.3 广陵琴派概述.....	3
2.4 梅庵琴派概述.....	4
<b>3. 同名琴曲《平沙落雁》的比较分析.....</b>	<b>5</b>
3.1 段落结构分析与对比.....	5
3.2 指法运用与比较.....	7
3.3. 重复手法在两谱中的运用.....	10
<b>4. 梅庵琴派与广陵琴派的风格成因对比.....</b>	<b>11</b>
4.1 地域流派的影响.....	11
4.1.1 梅庵琴派.....	11

4.1.2 广陵琴派.....	12
4.2 人文因素的影响.....	12
结语.....	15
参考文献.....	16
致谢.....	17

# 1. 绪论

## 1.1 本论文的背景和意义

古琴是我国古老的民族弹拨乐器之一，距今已有三千多年的历史，自古以来备受古代文人贵族所推崇，并且保留了许多珍贵的理论文献及谱集资料。《平沙落雁》是古琴界流传较广泛的古琴曲之一，最先刊载在明代朱常澆所编纂的《古音正宗》。通过描绘大雁在空中盘旋翱翔的场景，展现出一副生机盎然，祥和动人的优美画卷。乐曲的曲调婉转流畅，表现手法新奇、别致，拥有较高艺术特征，是古琴代表性曲目之一。

本人选取梅庵琴派与广陵琴派的演奏风格对比研究——以《平沙落雁》为例这个论题，主要是想以《平沙落雁》这首存在于不同琴派不同风格的同名琴曲为切入点，通过对的演奏技巧、指法运用等方面进行分析，进而整理出两个不同派系之间的差异性。并在此基础上总结出两个派系形成的地理环境因素及人文审美因素对古琴作品创作的影响。

自明代 1634 年《古音正宗》最早发现的《平沙落雁》至 1931 年刊于《梅庵琴谱》的《平沙》已有三百年左右的历史。据笔者所查寻，在这三百年的时间里，共有 57 个曲谱集收纳此曲，谱本累积约 100 本以上。从存见的琴谱中不难看出，《平沙落雁》一曲在背景来源，指法繁简，艺术表现等方面都存在着不同程度上的差异。虽小曲而意味深幽，乃入门之路。但琴中平沙有各家弹法，种种不一。<sup>[1]</sup>在这短短的时间里，拥有如此多的谱本，除了体现出该曲受欢迎的程度外，也反映出古琴这一古老的民族器乐其内涵丰富的艺术特性。

笔者目前所研究的《平沙落雁》一曲主要是以目前流传较广，最具代表性的两个谱本分别是《蕉庵琴谱》及《梅庵琴谱》。笔者对上述两个谱本，《蕉庵琴谱》张子谦弹奏谱，《梅庵琴谱》徐立孙弹奏谱；这两位代表性琴家演奏版本为

<sup>[1]</sup> 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会. 五知斋琴谱. 北京: 中华书局, 2010.

参照，重点深入探讨各谱本之间存在的差异性，两个谱本之间虽然音乐的主体旋律基本相似，但是在音乐形态，段落布局，指法运用等方面都有不同之处。本文对其不同谱本进行分析研究，希望在总结先人的音乐成就的同时，能够对此曲的理论层面有更为深层次的认识。

## 1.2 本论文研究现与趋势

近年来，国乐越来越得到重视，古琴也被列为非物质文化遗产，各种针对梅庵琴派、广陵琴派的研究也相对丰富起来，通过分析有关对广陵琴派与梅庵琴派的文章，本人发现，大多著作多集中在对各流派历史发展及代表人物和代表曲目的学术研究；或就古琴的演奏技法或风格进行分析研究；而对于广陵派与梅庵派音乐风格进行对比研究的文章与著作相对不多。

琴派的产生是由于形成地域及其思想文化的差别所致。中国地域广阔，各地环境、气候各不相同，因而孕育出丰富多彩的地域文化。进而音乐文化也会因地域而不同而产生差异。由于琴人的文化修养的不同以及崇奉不同，追求的艺术风格也各有所区别，导致琴人对琴曲的理解各不相同，其演奏出的效果也各不相同。通过各方面原因分析广陵琴派与梅庵琴派的《平沙落雁》演奏风格的差异。

梅庵琴派与广陵琴派古琴艺术的百年史， 既是中国古琴史的重要组成部分，也是近现代音乐史上不可或缺的一页。它们的形成、崛起与发展，有历史的机遇，也有古琴术家们自己的天分、才华和勤奋。他们体现了中国民族音乐部分文化生态，丰富了古琴乃至音乐艺术。

## 1.3 本论文的研究方法

本文研究的对象是两琴派的比较研究，以梳理广陵琴派与广陵琴派的风格对比，因此需要用到的研究方法有：

1. 音乐比较法。以通过曲谱分析比较，获得文章所需的两琴派知识点。
2. 文献研究法。搜集相关的文献资料，并对其进行整理、鉴别和筛选，

并记录课题相关的知识信息。

3. 参与观察法。在整个考察过程中，对与古琴文化相关的录音、录像，并作出全面地分析和研究。

## 2. 梅庵琴派与广陵琴派概述

### 2.1 同名琴曲《平沙落雁》

《平沙落雁》是近代以来流传最为广泛的古琴曲之一，通过描绘大雁在空中翱翔盘旋的场景，展现出一副生机盎然，祥和动人的画卷。乐曲的调子流畅婉转，乐曲的表现手法别致新颖，具有较高的艺术特性，关于乐曲的出处以及其作者，一种说法是明代朱常涝编著的《古音正宗》是目前可查证该曲的最早的版本，但此书中并未标注此曲作者是谁；另一种说法是最先出现在由明末（1618）尹芝仙所编写的《徽言秘旨》中；因此可见此曲的创作时间可能还要更早。

关于此曲的作者，琴届中也存在着一些不同的观点，众说不一，在《琴苑心传全编》中认为该曲的作者为唐代诗人陈子昂，在《治心斋学琴练要》中认为此曲的作者为宋代的琴家毛敏仲，至今未定论。

刊载有《平沙落雁》的谱集达 50 余种，是近三百多年以来传播最为广泛的古琴曲之一，继明代《古音正宗》以后明清大部分的琴谱都收录了《平沙落雁》一曲。在分析、研究曲谱的过程中，有些版本的琴谱在曲调、结构上出现了较大的变化，从中可以较清晰地看到琴曲《平沙落雁》在历史上不同的发展状况。

据笔者的不完全统计，《平沙落雁》共发展出二十多种版本，它们分别是：《蕉庵琴谱》、《琴学尊闻》、《五知斋琴谱》、《悟雪山房琴谱》、《萧立礼平沙落雁谱》、《琴苑心传全编》、《双琴书屋琴谱集成》、《松风阁琴谱》、《萧立礼平沙落雁谱》、《张鞠田琴谱》、《以六正五之斋琴谱》、《治心斋学琴练要》、《天闻阁琴谱》、《梅庵琴谱》等。现代流传的《平沙落雁》演奏版本以张子谦演奏谱和管平湖演奏谱本流传最为广泛。而除此以外，梅庵琴派的徐立孙的平沙演奏谱在琴坛流传甚广，影响很大，以其独有的“雁鸣段”独树一帜。

### 2.3 广陵琴派概述

广陵琴派是我国古琴艺术中的一个长兴主流流派。受虞山琴派影响较大。广陵琴派由扬州的琴人徐常遇在清朝的康熙年间于扬州创立，而扬州古称为广陵，进而得名广陵琴派，扬州弹奏古琴的活动自唐朝和宋朝开始就一直风行，并且这股流行的风气经久不息。

江苏扬州古琴家徐常遇创立了广陵琴派，其作有《澄鉴堂琴谱》，其子徐新、徐祺也随父习琴，二人琴艺高深，有着“江南二徐”的美誉。徐祺游走于各地琴家，加工整理了金陵琴派、虞山琴派等流派曲谱，编著为《五知斋琴谱》。徐常遇的孙子，徐锦堂弟子吴烜广收各家各派流传下来的曲谱谱，编著了《自选堂琴谱》。后来广陵琴派的传人秦维瀚整理编写了《蕉庵琴谱》；释空尘整理编写了《枯木禅琴谱》。广陵琴派自创建以来，古琴大家绵延不断，他们的留下的谱集一直影响到当代。

从节奏节拍这方面上来说，广陵琴派的节奏、节拍上表现出自由多变、跌宕起伏，似断似连的特点。琴曲中较少采用规整的节拍，节奏则以切分节奏为主要节奏型，每句的乐句参差不齐，广陵琴派的曲操风格受北方音乐文化影响更为明显，音乐材料更为丰富，音乐旋律性表现的更加跌宕起伏。从弹奏技术巧上来说，这样的音乐风格主要在于其左手指法的细腻丰富，得以旋律被处理得百般多样。

## 2.4 梅庵琴派概述

在我国古琴文化艺术发展史上，诸城琴派一个在国内有重要影响力的流派，也是北方地区唯一一支具有重要作用的琴派。在其琴派逐步发展的过程中，渐渐发展出两个支系，一为北方分支，另一支则为南方支系。南方传承支系在传承发展的过程中，慢慢发展形成为梅庵琴派。

王燕卿为山东诸城人，从其曾祖父开始习琴，之后代代相传，因此王燕卿从小受及古琴艺术的陶冶及洗礼，与诸城琴派的王氏琴人之间相互拜师学习。王燕卿作为梅庵琴派的开创者，其作为一位新兴流派的创始人，进入南京高校进行古琴技艺的传授，他也是第一位进入高校教学的琴人，在高校中以其高超精湛的琴

艺，独特的曲操风格，吸引了众多喜爱古琴艺术的人追随他学习琴艺，这也促成了梅庵琴派的诞生的因素。王燕卿作为诸城琴派走出来的琴家，致使梅庵琴派的艺术特征与诸城琴派有着密不可分的关联

王燕卿先生仙逝之后，徐立孙等人把先生留下的《龙吟观残谱》重新梳理编著、校正，更名为《梅庵琴谱》。“梅庵”据说是王燕卿先生在南京高校教学的住所，其名为“梅庵”，此地也是先生习琴绘画之地，而先生也自称为“梅庵”，故取名为“梅庵琴派”。

《梅庵琴谱》自徐立孙等人整理出版至今已有十几个版本，其与当今其他流传的琴谱略有不同，在书中除王燕卿先生作下的序，其次徐昂所撰写的《王翁宾鲁传》以及徐立孙所作《梅庵琴谱风格》之外，琴谱共分为上、中、下三卷。卷上对琴论、乐理知识、左右手的指法等都有具体的阐述诠释。卷中是包括《关山月》、《凤求凰》、《平沙落雁》等共十四首琴曲的减字谱。卷下则是十四首琴曲的简谱。这本琴谱不单单提供琴谱，更能够带领古琴初学者从基础了解古琴音乐各方各面的知识。能够发现其琴谱是为了更好的传承发展梅庵琴派古琴艺术而编著的古琴教材，在徐立孙等人编著的过程中融合了王燕卿先生在琴学理论上的观点。

梅庵琴派的艺术特征分琴学理论和琴曲两个主要方面，其琴论观点颇丰，众多著作对其都有高度的赞赏，梅庵琴派的琴曲风格总体为刚柔相济而雅俗共赏<sup>[2]</sup>，在演奏中十分重视技巧，演奏时下滑音尤为丰富，琴曲的艺术风格以中国传统音乐美学为基础，吸收了包括西方音乐在内的多元化的音乐元素，特别是中国山东民间音乐文化元素，以其浓厚的韵味，生动的旋律性区别于原有的各家流派。梅庵琴派虽然是由山东的诸城琴派分化演变而来，然而琴曲的曲操风格之间却大不相同，即使曲谱相似的同名琴曲，其琴曲的艺术特征也有大不相同，《梅庵琴谱》虽只收录了十四首琴曲，数量上虽不多，但首首却是传承的佳作。

---

<sup>[2]</sup> 詹皖.《梅庵琴派的历史渊源与曲操风格》[J].《南通大学学报》.2013

### 3. 同名琴曲《平沙落雁》的比较分析

#### 3.1 段落结构分析与对比

表格 1 两谱段落结构表

谱本	总数	段落结构							
		1	2	3	4	5	6	7	尾声
《蕉庵琴谱》	七段加 尾声	16	26	48	42	21	20	12	6
《梅庵琴谱》	七段加 尾声	17	14	14	6	8	23	6	6

由表可以看出，即使在段落结构上基本相同，但在它们内部的详细布局上，尤其是每一段的大小和总的规模上还是各差异的。《平沙落雁》的这两种谱本，都是根据《古音正宗》中的《平沙落雁》发展而来，其段落结构为 5 段加尾声，《蕉庵琴谱》虽有省略重复段落，但总数发展多达 201 小节，《梅庵琴谱》仅有 94 小节，将《古音正宗》的第五段发展为 5、6、7 段，由此可见，历代琴人在传承发展此曲过程中，每位琴人对其该曲结构的掌控不尽相同。

第 1 段：《蕉庵琴谱》为 D 羽调，此部分为节奏自由徐缓的按音与泛音两个部分，作为该曲的引子部分。引子部分的展开在主音“D 羽”的基础之上，点明了全曲的核心音调。而《梅庵琴谱》这部分可分为两部分，首先引子部分是以羽音“D”为基础泛音，仅为 1—4 小节，在 5—17 小节中，大量使用左手的吟猱及右手撮等指法，加之沉稳的节奏以及鲜活的旋律，生动形象的描绘大雁盘旋翱翔的场景。此部分结尾处采用“荡猱”左手技巧使音乐具有略微停息之意，并且这部音乐将此曲的主题旋律呈现给了我们。

第二段：《蕉庵琴谱》的调式为 D 羽调，在弹奏速度上，相比第一段略有提升，在左手技法上大量使用吟猱、退复等，旋律悠扬动听，展示了雁群在天空翱翔的安逸的景象，呈示出音乐的主体旋律，点明出乐曲主题。《梅庵琴谱》为 F

宫调，对第一段进行展开，在中、高音区采用新的音乐材料进行展开，并多用“撞”“吟猱”等左手技法及密集的节奏，从而对音乐感染力有所增加，描绘了雁群在起飞后，排队飞行的景象。

第三段：《蕉庵琴谱》依旧为D羽调，这段音乐整体上速度较快，以第2段乐曲的主导旋律作为基础对音乐进行展开变化，音型较为密集且旋律大多在中高音区进行。《梅庵琴谱》为F宫调，依旧变化重复第2段的主题旋律，并加入了“滚”、“拂、”等右手技法。音乐逐渐向中、低音区转变。

第4段：《蕉庵琴谱》为F宫调，第4段是由第3段的旋律变化重复而来，但相比较第三段，第四段在音乐材料上没有第三段丰富，乐曲结束在宫音“F”上，此段音乐开头右手采用了技巧“撮”，以来表现出大雁回环顾盼，欲飞欲落的情形。《梅庵琴谱》为F宫调，由两个乐句构成此段落，旋律主要在低音区进行展开，右手并采用“轮指”以描绘雁群拍打翅膀的声音。

第5段：《蕉庵琴谱》依旧为F宫调，与第4段的速度相同，主要在中低音区弹奏，节奏上较为规整，节拍上则多为长拍，使旋律具有一定的歌唱性。段尾处右手采用了“刺伏”以及“推出”的技巧，在音乐突然停止后又再次发出声音，以此与前面的主体旋律形成了强烈的对比，增强了音乐的画面感。《梅庵琴谱》为此段落为F宫调，音乐材料与第一段较为类似，节奏平稳，旋律悠扬，具有一定的歌唱性。

第6段：《蕉庵琴谱》依旧为F宫调，采用了较多的右手技巧“撮”，左手采用了退复、进复再加以吟猱等技巧，从而使音乐的歌唱性更为强烈。《梅庵琴谱》此段采用了F宫调，此段为《蕉庵琴谱》的特点之一，采用全新的音乐素材，整段音乐通过相似音型的变化重复、滑音对比及八度音的运用，来描绘雁群在天空飞翔玩耍以及模拟雁鸣声的情景。结尾处右手连续使用“轮指”用来表现了雁群拍打翅膀的声音，音乐十分的鲜活。

第7段：《蕉庵琴谱》回到D羽调上，速度渐渐放慢，节奏自由且张弛有度。《梅庵琴谱》为F宫调，速度也慢慢地放缓，旋律潇洒流畅，节奏自由。依旧用较多轮指来表现雁群在低空飞翔欲落的画面。

尾声：《蕉庵琴谱》为D羽调，在主音“D”的基础上，展开进行的一个短小乐句，作为此曲的尾声部分。《梅庵琴谱》最后尾声为F宫调，节奏上较为紧凑，指法上运用了泛音与按音，以此结束全曲。

### 3.2 指法运用与比较

《蕉庵琴谱》中相比较《梅庵琴谱》而言，在“撮”、“刺”等双音指法上使用频率相对较少，旋律上表现更为晰明确。《梅庵琴谱》对“拨”“撮”的双音指法的使用次数则相对较多，从而使旋律更加富有层次感。《梅庵琴谱》大量运用“轮指”的段落集中在第4段,第6段与第7段，通过速度较快的轮指的使用，加之音型的密集，十分形象的表现了雁群在飞翔时扑打翅膀的声音，使得音乐更加鲜活。

表格2 两谱“拨、刺、撮、轮指”使用次数统计表

谱本	拨	刺	撮	轮指（包含半轮）
《蕉庵琴谱》	2次	2次	15次	3次
《梅庵琴谱》	3次	2次	43次	13次

《蕉庵琴谱》在左手指法技巧上大量使用“吟”“揉”等技法，使得音乐表现的更为细腻，在第六段描绘雁落场景时，运用大量的右手指法“撮”以及左手的“进复”，从而使旋律具有了歌唱性。在《梅庵琴谱》的指法运用中，左、右手指法相对来说都比较丰富。右手除了基础指法的运用以外，在“拨、刺、撮、轮”等指法上进行了大量的运用。左手大量使用了“撞”“、”“揉”等指法，并且在这些指法的基础上，在演奏时做了细微处理，如急撞、急吟、双撞等，使得音乐更为鲜活。

表格3 两谱“撞、吟、揉、唤”使用次数统计表

谱本 指法	撞	吟	揉	唤
《蕉庵琴谱》	9次	24次	10次	2次
《梅庵琴谱》	22次	21次	13次	无

两谱在演奏时对“撞”做了细分，有“撞、急撞、双撞”等，该指法在《蕉庵琴谱》中运用的较为稀少，表现形式较为单一。《梅庵琴谱》中则加强了对“撞”运用，该指法在全曲中出现次数高达22次，表现形式繁多，音乐表现手法更为丰富。

吟、揉是古琴中常用的左手技巧及音乐表现手法。“吟”即弦乐器上说的揉弦，是指左手围绕徽位连续的左右摆动。“揉”是指左手在音位左侧做连续的有节奏的小幅度急速退复。<sup>[3]</sup>《蕉庵琴谱》与《梅庵琴谱》中左手均大量使用“吟、揉”，其中《蕉庵琴谱》“吟、揉”使用次数最多，可谓之“字字有吟揉，而吟揉不露”<sup>[4]</sup>。“吟、揉”的多次运用大大丰富了音乐的表现色彩，使音乐律动更为鲜活。通过对两谱左右手指法的运用比较，《蕉庵琴谱》左手指法较为丰富，旋律更加富有旋律性，婉转悠扬。《梅庵琴谱》中左、右手指法都较为丰富，音乐鲜活丰满，更具表现力。

《蕉庵琴谱》第一段由开始的泛音部分与具有入调旋律性质的乐句共同构成。《梅庵琴谱》与《蕉庵琴谱》基本相同，由泛音与入调旋律构成第一段。《蕉庵琴谱》开始的泛音在节奏上表现的较为舒缓自由，第二乐句中运用附点节奏与第一句形成鲜明的对比，丰富音乐层次。《梅庵琴谱》中的泛音与《蕉庵琴谱》相比较，泛音的整体速度更快，节奏运用也更为多样化，并多次采用装饰性音丰富音乐内容。

<sup>[3]</sup> 李祥霆.《古琴实用教程》.上海音乐出版社[M].2014

<sup>[4]</sup> 苏州龙翔古琴艺术馆.《广陵派古琴大师——张子谦》.乐器.2010.期号（1）：70—72



图1 《蕉庵琴谱》片段



图2 《梅庵琴谱》片段

在谱例中可以看出，两个谱本中引子部分乐句虽长短不一，旋律上有较为明显的差别，但两者都在不断的重复此段主音“D”羽音。进入音乐入调的主体部分：《蕉庵琴谱》入调部分节奏规整，旋律较为舒缓，旋律线条也较为清晰。

《梅庵琴谱》入调部分大量采用“吟、猱、撞、撮”等指法技法，相比较《蕉庵琴谱》这部分的音乐层次更为丰富。



图3 《蕉庵琴谱》片段



图4 《梅庵琴谱》片段

《蕉庵琴谱》中对右手弹奏技法“撮”以及拍数较长音符的应用，使得音乐旋律上更为宽广，《梅庵琴谱》中大量使用了“撞、颤音”等技法，使得旋律表现力十足。



图5《蕉庵琴谱》片段



图6《梅庵琴谱》片段

《蕉庵琴谱》尾音旋律清晰明朗，结束在主音“D”羽音上，《梅庵琴谱》尾声多次重复主音“F”宫。采用具有节奏性较强的旋律音型，使旋律线条更加丰富；《梅庵琴谱》在这部分大量运用轮指及紧凑的节奏，音乐富于变化，相比《蕉庵琴谱》更为丰富多彩。另外《梅庵琴谱》有着其自身特有的段落，在原谱的基础上增添了模拟雁鸣的段落（第六段），此段为王燕卿先生自创乐段，通过对按音、泛音、散音的应用以及大量的八度的上下滑音来表现雁鸣声，音乐表现的更为鲜活，这一段也使得该曲成为了王燕卿先生的经典代表作之一。



图7《蕉庵琴谱》片段



图8 《梅庵琴谱》片段

### 3.3. 重复手法在两谱中的运用

古琴音乐历史悠久，在几千年传承与发展中，在音乐创作手法，旋律发展手法，音乐表现手法等方面逐渐有了适合古琴的一套体系，并流传下来许多的优秀的音乐作品。《平沙落雁》是一首优秀传统古琴曲，不论时在曲式结构、发展手法等方面均展现了其独特的艺术魅力。旋律的发展手法以重复、承递、对比等最为多见。重复手法是最为基本的发展手法，其随着音乐的发展需要，多见巧妙的不同运用。

首先原样重复即原样的重复一次或多次同一乐句或主题，从而巩固乐巧的主题旋律。《蕉庵琴谱》中重复手法运用了两次，分别为：第四段的35—42小节为第二段的16—24小节的重复乐句；第四段的6—23小节为第三段的11—27小节的原样重复。《梅庵琴谱》中此发展手法也运用了三次，第二段中第6—7小节是本段第4—5小节的重复乐句；第五段的第5—6小节与第15—16小节为本段的3—4小节的重复乐句，本段中的29小节则为28小节重复乐句。

再者变化重复是指后句将前句中的音乐素材或动机，在节奏、音型、旋律走向等方面加以变化，使乐句之间形成对比的一种发展手法。《蕉庵琴谱》与《梅庵琴谱》两琴谱中这一指法都进行了多次使用，使得两乐句之间形成鲜明的对比。

《蕉庵琴谱》中，首先在第一段中，第6—8小节为本段第1—5小节的变化重复乐句，变化重复的第二乐句在重复原乐句主体旋律的同时，再加以节奏上的变化，并且加入新的音乐素材；其次第二段中的37—43小节为第一段中的第16—24小节的变化重复，这部分在变化重复的过程中舍弃了部分旋律，加入了一

些紧凑的音型，音乐形态更为变化多端；再者第四段中的第1—5小节为第三段中的第1—10小节的变化重复乐句，后者主要省略了前者的部分乐句，旋律表现的更为简洁明了。

《梅庵琴谱》中共运用了四次变化重复，首先以第一段的第1—2小节为基础乐句，本段中的第3—5小节为前者的变化重复乐句；接下来第一段的第12—14小节以本段的第9—10小节为基础乐句，在音乐的旋律走向上加以变化发展；其次第五段5—8小节在第一段的15—17小节为基础上加以扩充；最后第三段2—17小节以第二段6—17小节为基础乐句，在其旋律的基础上从节奏、旋律走向等方面加以变化发展，推动音乐旋律的发展。

## 4.梅庵琴派与广陵琴派的风格成因对比

### 4.1 地域流派的影响

#### 4.1.1 梅庵琴派

梅庵琴派诞生于金陵南京，但是其根却在山东的诸城，在我国古琴发展史中，诸城琴派是我国近代发展起来的一支非常重要的琴派，是我国北方地区唯一一支有巨大影响力的琴派。在其传承发展的过程中，慢慢形成了两支不同的支流，一为南方支系，一为北方支系。南方支系在自身的发展过程中，逐渐形成一支新的流派——梅庵琴派。梅庵派不论作为诸城派的支系还是作为独立存在的琴派，它和诸城琴派拥有着十分重要的关联，为梅庵琴派的起源与艺术特征的奠定了基础。在《梅庵琴谱风格》中徐立孙提及到，王燕卿年幼时从师于诸城琴派的王冷泉学习古琴技艺，继承了王冷泉先生演奏时喜用轮指演奏风格特点，因此王燕卿的演奏风格受王冷泉先生艺术特点的影响很大，这个原因也导致王燕卿先生创作第六段雁鸣段的间接因素之一，从王燕卿的传谱中可以发现其曲谱都为山东琴曲。由此可见，在山东习琴的时吸收了诸多山东民间音乐文化，成为他艺术创作的基础。

#### 4.1.2 广陵琴派

从历史记载中看广陵派琴曲的艺术特征，可以发现与虞山派琴操风格十分类似，虞山派是明代十分具有影响力的一大流派，广陵派的艺术特征受其影响很大，在《五知斋琴谱》所收编的琴曲中，有一半琴曲选自虞山琴派。从地理环境上来看，虞山琴派隶属常熟市，位于苏南地区，而广陵琴派隶属与江苏省扬州市，虽然受及虞山派的影响，但扬州位于南北文化的交界之处，相比较虞山派而言，广陵派在文化上更多的受及北方文化的影响，另一方面，由于扬州的方言为北方语系，这一定程度上也制约了广陵琴派艺术风格的形成。明代之后，扬州成为了江南的经济文化中心，随着手工业、商业及交通的发展，各地文人荟萃于此，琴坛更是热闹，致广陵琴派的艺术风格更多的受到全国各地文化的影响，所以广陵琴派是各地文化交流后所形成的一个流派。

### 4.2 人文因素的影响

古琴音乐从古至今一直以自娱、自我欣赏的音乐艺术形式，在古琴音乐的发展历程中，古琴音乐一直是琴者的自我娱乐，音乐的弹奏形式和音乐的表现形式不需要高度的统一二在于弹琴者个人的理解，是他们内心的表达与展示。

在古琴的教学传授上主要以口传为主，许多技巧与演奏风格每位琴者各不相同，每个人根据自己的理解、感受去弹奏一首琴曲，更加注重弹琴者个性的表现，不会局限在琴谱之上，具有强烈的即兴性质，不同环境，不同琴者，不同心境，都会使得同一琴曲表现出色彩。从而创作出风格各异的古琴艺术。

#### 4.2.1 梅庵琴派

从梅庵琴派的诞生、发展过程来看，王燕卿先生对所学琴艺的革新对梅庵派的艺术风格的形成起到了重要的影响，不仅继承了诸城琴派的艺术特征，也融合了名族传统音乐与西洋音乐之长。王燕卿先生出生于古琴世家，在学习琴艺过程中认识了各地琴友名家，吸收其长处结合自身多年的学习经历，最终形成其特

有的风格。

徐立孙总结说：“燕卿先生脉，虽说系出金陵，但得北方之气为多。加以燕卿先生独创之风格，所以音韵宽厚雄健之中富有绮丽缠绵之意，刚中有柔而刚柔相济。”<sup>[5]</sup>这是一种以北方音乐风格为主、融合南北方文化的艺术特点。

王燕卿先生在当时之所以能够独创一派，在琴艺上可谓创新之多，弟子徐立孙后来总结出王燕卿先生在弹琴技巧上的七点创新，首先认为琴谱必须要遵循节拍，才能表达琴曲的具体内容，要求在传授琴曲是必须按照准确的节拍进行教授；其次在指法处理上的改变，特别是在左手的吟、猱、退复、滑音以及按音上提出了其自己的见解，对于吟猱等左手指法的摆动幅度，次数的多少取决于琴曲表达的内容，这一点特别能够体现在第六段雁鸣段中，将散音、按音、轮指运用的淋漓尽致，生动形象的表现了鸟鸣声及雁群戏水的场景；右手的指法技巧：“伏”的运用；琴曲注重一气呵成等方面都有其独特之处，总的来说强调了琴曲的可听性，不在一味的重视琴曲的韵味。

#### 4.2.2 广陵琴派

广陵派的首创者为清初顺治年间的徐常遇，周庆云在《琴史续》中称：“其指法探微泄奥，极古人所未尽，学者当之为广陵宗派，与熟派并称焉。”<sup>[6]</sup>其中“熟派”即指“虞山琴派”，虞山派在明代时对琴届发展的影响极大，广陵派传承了虞山派的琴曲风格，这在某种意义上是必然的。前面提到的徐常遇在指法上“探微泄奥”，这是广陵派极为重要的特征。古琴的演奏技巧以唐代，为分水岭，唐代以前，古琴的右手指法丰富异常；而唐代以后，左手的指法丰富起来，到了清代，广陵派左手弹奏技巧发展到高峰，而右手的指法又非常讲究。左手技法，如“吟”手法，在谱中的分类有十余种，“吟”可分为“长吟”、“淌吟”、“定吟”、“绰吟”、“注吟”、“细吟”、“游吟”、“荡吟”等

---

<sup>[5]</sup> 严晓星.《梅庵琴派始祖王燕卿传》.《音乐爱好者》，2011.期号（2）：50—55

<sup>[6]</sup> 周庆云. 琴史续[M]. 梦坡室,1919.

徐琪和徐常遇是同一时期的两位琴家，两人之间没有任何师承关系，却在古琴艺术观点上有着相似之处。两人不会随意改动先人流传的东西，并且对演奏时的指法要求十分严格。徐琪在古琴造诣上不仅吸收虞山派的琴操曲风，而且游历于全国各地，拜访名师，并将其所学曲目编著成琴谱——《五知斋琴谱》，在每首乐曲的开头标注上此曲来源。民国初期，广陵派传人孙绍陶将古琴技艺传给了张子谦和刘少椿，到新中国以后，张子谦与刘少椿等人继续传承了广陵琴派的艺术特征。张子谦作为广陵琴派的代表之一，不仅仅继承了广陵琴派的琴操风格，并在多年的古琴探究学习中，吸收了各家之所长，对其广陵派进行了发展。张子谦在演奏特点上可以概括为6个方面：右手弹奏时触弦偏右侧，喜用偏锋；其为艺术效果，大胆创新，在音色较为明亮的六弦七弦上，过四、五徽进行弹奏，其次还有细致柔和的吟猱、往来分明的双撞、习琴之法——唱弦、节奏则多为混合节奏这样的一些特点。

## 结语

张子谦先生所弹奏的《平沙落雁》出自广陵琴派的《蕉庵琴谱》。徐立孙先生弹奏的《平沙落雁》出自《梅庵琴谱》。两位琴家的演奏谱本虽稍许略有不同，但都表现出的旋律流畅悠扬、鲜活生动，展现出大雁在空中悠闲飞翔的情形，而两位演奏者在音乐的各个方面都展现出其个人风格。

张子谦先生的《平沙》旋律舒缓流畅，运用的节奏大多较为规整。前两段音乐的节奏较为平缓，第三段开始音乐提升至中速，增加了一些紧凑的节奏型，一直进行到第七段音乐，节拍上渐渐相对比较自由。先生在乐曲演奏时将原谱中较为单一的“吟、猱”处理为退吟、荡猱等技巧，使得音乐更为灵活，旋律性更好。

徐立孙的《平沙落雁》演奏时节奏相比较更为灵活多变，全曲大量使用轮指、吟、猱等指法技巧，并使用较多的装饰音丰富音乐内容，特别在乐曲的第六段与结尾加入大量的轮指用以模仿雁鸣声。

《平沙落雁》从明代的《古音正宗》流传至今近三百年的时光中，经过历朝历代琴人的传承与发展，从琴曲的曲式结构，音乐内容表现、旋律发展手法等方面都得以充分的发展创新，是古琴音乐中不给予以足够重视的经典乐曲。

《平沙落雁》的段落布局、曲体结构、音乐发展材料及音乐发展手法等方面可以看出，最早《古音正宗》时期的《平沙》，旋律发展最为简单，是《蕉庵琴谱》与《梅庵琴谱》两谱集发展的原形与基础，而在这两谱中也能够发现《古音正宗》的存在，可以说两谱集是对于《古音正宗》的传承与发展创新。通过对两谱的分析可以看出，古琴艺术发展手法上由简到繁，《平沙落雁》一曲虽然从诞生到现在年限仅有数百年，却完全展现出琴曲在传承过程中其进行二次创作的这一特征，也正因如此古琴艺术能够在历史发展传承中，经久不衰。

## 参考文献

- [1] 刘承华. 《江南文化下的古琴艺术》 [M]. 南京大学出版社, 2012
- [2] 杨春薇. 《琴乐流派的结构研究法》 [J]. 中国音乐学 (季刊), 2005. 期号 (4): 39-45
- [3] 罗文. 古琴曲《平沙落雁》版本比较研究. [J]. 中国音乐学, 2003. 期号 (1): 123—134
- [4] 刘承华. 《古琴艺术论》 [M]. 南京: 江苏文艺出版社, 2002.
- [5] 杨春薇. 《琴乐流派源流之考证》 [J]. 中国音乐, 2005. 期号 (4). (17—21)
- [6] 邵元复. 《梅庵琴派的起源及发展》 [J]. 博物苑, 2004 . 期号 (1) .
- [7] 詹皖. 《梅庵琴派的历史渊源与曲操风格》 [J]. 《南通大学学报》. 2013. 期号 (1): 72—77
- [8] 严晓星. 《梅庵琴派始祖王燕卿传》. 《音乐爱好者》 [J]. 2011. 期号 (2): 50—55
- [9] 戴微. 《传人·传谱·传派—广陵琴派的历史沿革与艺术风格》 [J]. 《音乐研究》. 1991 . 期号 (2): 47—54
- [10] 王小平. 《广陵琴派艺术特征初论》. 云南艺术学院学报. 2000. 期号 (4)
- [11] 邵元復. 《梅庵派的起源及发展》 [J]. 故宫文物, 1933. 期号 (11): 114-115
- [12] 李小戈. 《广陵琴派的文化生态研究》 [D]. 南京艺术学院博士学位论文. 2008.
- [13] 刘明澜. 《论广陵琴派》 [J]. 音乐研究, 1982 期号 (2)
- [14] 章华英. 《虞山琴派研究》 [M]. 中国艺术研究院, 2002.
- [15] 徐立孙. 《梅庵琴谱》 [M]. 华正书局. 1931
- [16] 李金娜. 《平沙落雁》四个代表性版本的比较研究 [D]. 中央音乐学院硕士学位论文. 2015.
- [17] 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会. 《五知斋琴谱》 [M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [18] 周庆云. 《琴史续》 [M]. 梦坡室. 1919.
- [19] 李祥霆. 《古琴实用教程》. 上海音乐出版社 [M]. 2014.