

半字谱的前世今生

——西安鼓乐与南音谱字系统及宫调关系

○ 李 玫

摘 要:现存最早的琵琶谱及若干种乐器谱保存在日本,还有日本人用这些谱式传写编撰的新谱集。时间集中在8—14世纪初。在中国12世纪中期,姜夔用一种完全不同性质的半字谱记写他的自度曲。这种记谱体系至今仍然保留在北方笙管乐种中,呈活态传承,却从未出现在日本的藏本中。通过对写本面貌及背景的分析,文章提出一个观点,即至晚在九世纪初,中国宫廷燕乐音乐已经通行半字谱并逐渐成为雅俗并用的谱式。对这种谱式的剖析延伸到西安鼓乐和南音。

关键词:半字谱;工尺谱;宫调;西安鼓乐;弦管(南音)

中图分类号:J609.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2018)03-0030-10

DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2018.03.004

西安鼓乐产生于何时,没人能说得清;弦管(泉州地区局内人对南音的自称,以下称弦管)也同样。但西安鼓乐的渊源可以上溯至唐宋,弦管被公认为是继承古代音乐传统的活化石,却是没人怀疑的。这两个乐种能够在民间走过漫长岁月,顽强存活于当今生活中,是个文化奇迹。这两个乐种所使用的记谱体系在外表上并无关联,但却具有同样的符号设计思维,其宫调的逻辑结构具有隐形的共性。本文聚焦在以联系的眼光看这两个乐种,取谱字系统及宫调关系比较为切入点,来探讨这半字谱的前世今生及两个面貌迥异的古老乐种。

一、谱字变迁的大致勾勒

西安鼓乐(以下简称“鼓乐”)的乐谱使用的谱字,北宋时称“唐来燕乐半字谱”^①,这种谱字符号最早见于琵琶谱,但又不同于琵琶谱。

(一)中、日藏谱及传谱——乐器谱

目前见到最早的琵琶谱抄写于747年,^②著名的《敦煌琵琶谱》被认为抄写于后唐长兴四年

^① [宋]陈旸:《乐书》卷一一九,光绪二年(1876),陈祥道菊坡精舍本影印本。

^② 日本正仓院所藏《天平琵琶谱》,详见平野健次、福岛和夫编:《日本音乐·歌谣资料集》(乐谱总集篇),日本:日本勉诚社,1977年。

收稿日期:2018-02-04

作者简介:李玫(1960—),女,文学博士,中国艺术研究院音乐研究所研究员,博士研究生导师。

(933)之前,但据对写本的研究,这并不是抄谱的年代,后文将论及。这种琵琶谱共有20个符号,五弦琵琶谱则多7个符号,四弦、五弦琵琶谱是一种指示指位的谱字符号。现在的普遍观点是,这些存见的乐谱证实,在公元700多年到900多年中,琵琶有自己的专用谱。日本人不仅保存了这些从大唐带回去的谱字,并继续用这种谱式抄写编撰新的谱集,比如《南宮琵琶谱》(南宮贞宝亲王921年撰),《三五要录》(藤原师长1138-1192)。在这个时间段内,还有日本人编撰的唐曲《博雅笛谱》(966)、《仁智要录》箏谱(1192年以前)、《凤笙吕律卷》(1212年以前),还有更晚的《新撰笙笛谱》(1303)。这些都是乐器谱。也就是说,日本人带走并保存至今的这些谱式并不是通用谱而是各种乐器的专用谱。

《三五要录·卷一》记录的弦名柱名,统称谱法,见图1。

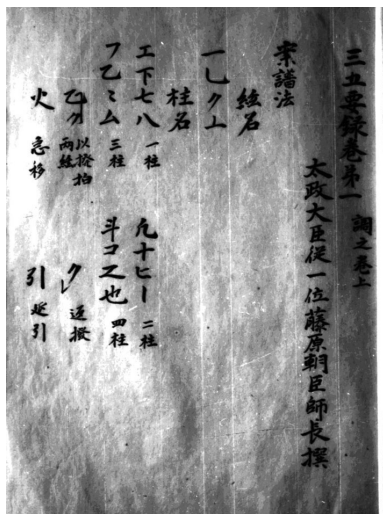


图1 《三五要录》卷一·调子品上首页^③

在这个系统里,每个符号并不表达具体的音高,只有与定弦方案结合在一起时,才具有音高的指代意义。这和古琴减字谱的设计思路是一致的。古琴有五种定弦法,即琴五调,每种定弦使每根弦上所有的按音都有了具体的音高,并互相建立起音律关系。《三五要录》卷一“调子品上”转录了《乐书要录》“琵琶旋宫法”及十二均定弦

法。假设一弦散声为C,此弦各指位的音高则如图2。其他各弦各指位音根据定弦法可以一一推导得之。

弦序	I	II	III	IV
C 散 声	一	し	ク	上
D 头 指	工	下	七	八
E 中 指	九	十	乙	一
F 无名指	フ	乙	七	ム
F 小 指	斗	コ	之	也

图2 唐琵琶指位

图2中这些符号本身并无读音,其中有几个符号可以想象读为:琵琶谱字可能读音。见表1。

表1

一	工	九	斗	下	十	乙	七	乙	八
一	工	凡	斗	下	十	乙	七	乙	八

据《仁智要录·案谱法》^④,共十三弦,十三个谱字实为弦名:

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 为 巾

依调定弦,调弦方法有两弦五度和相、八度和相,偶有三度和相,羽、角两弦分别推弦得变宫、变徵二音。拟制表随文附后。

《博雅笛谱》案谱法共有七个谱字:

子 五 上 夕 中 六 丁

另有笙谱字、箏谱字,谱字符号与笛谱相似。以上各种符号似乎还称不上是“半字谱”。

(二)词谱集中的半字谱

现在能见到的最早的半字谱字,是《鄮峰真隐大曲》(成书于1181年)“柘枝舞”中的一些谱字,《疆村丛书》的编撰者朱孝臧在《鄮峰真隐大曲词曲校记》中提到《柘枝令歌头》和《柘枝令》“缺文有旁谱”。吴文光、赵晓楠两位学者根据杨荫浏先生在《宋姜白石创作歌曲研究》中提到朱孝臧“缺文有旁谱”这句话的线索,找到了这个有

^{③④} 伏见宫家本。据中国艺术研究院图书馆显微胶片影。

谱字的版本,^⑤研读之后撰写了《关于大曲〈柘枝令歌头〉〈柘枝令〉俗字谱及其考、释》一文,^⑥文中发表了他们的研究观点(以下引用简称为《考释》)。这个谱式的书写方式并不是《白石道人歌曲》^⑦(以下简称《白石谱》)中那样的旁谱,而是间插在文字中,《考释》一文的作者认为是“插在文字间的短小‘过门儿’”^⑧。

在《考释》一文中,吴、赵二位作者辨析出了ム(合)、一(一)、人(尺)、フ(工)、リ(凡)、え(六)、ㇿ(五)七个谱字,对ㇿ、ㇿ、ㇿ这几个谱字仍然存疑。但这三个谱字频频出现于《白石谱》中,丘琼荪先生认为上下叠加而成沓字,上边是音高,下边是音节记号。^⑨ㇿ、ㇿ其实是リ、フ叠加在音节记号フ、ㇿ之上从而成为组合谱字;ㇿ这个字在《白石谱》中出现的情况较为复杂,有时可能是ム(合)字的漏笔,有时是ㇿ(上)字的漏笔,有时则为“勾”本字。《考释》一文作者认为《柘枝令》为黄钟均,那么,此字当为蕤宾,勾字。

这些谱字与琵琶谱字不同,已然是姜夔时代的谱字。同时代的朱熹(1130—1200)在其《定律》短文中介绍过这种乐家谱字“今俗乐之谱”^⑩与十二律吕、工尺的对应。可惜由于刻本钩摹讹误,鲁鱼亥豕难辨。陈元靓和张炎各自记录了这种谱字与律吕的对应。根据《梦溪笔谈》《事林广记》和《词源》的记载,可以将律吕、半字谱字及工尺谱字整理制表见表2。

表2 燕乐半字谱

	相同谱字有前缀“下”字					相同谱字无前缀				
借用记谱										
律吕	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑
工尺	下四	下	下一	下	上	合	尺	四	工	凡
	下五	工	紧五	凡	六	五	一	凡	勾	
燕乐谱字	マ	フ	一	ク	ム	人	マ	フ	一	ク
同琵琶谱字	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ	ㇿ

如前已经提及的,与史浩、朱熹同时代的姜夔就是用这套谱字记写自己的创作。

根据夏承焘《姜白石词编年笺校》“白石词编年目”^⑪,《白石谱》中诸曲的创作时间见表3。

表3 白石道人歌曲创作年表

创作时间	曲名	统计(首)
1176(淳熙三年丙申)	《扬州慢》	1
1186(淳熙十三年丙午)	《霓裳中序第一》 《翠楼吟》	2
1187(淳熙十四年丁未)	《杏花天影》 《惜红衣》 《石湖仙》	3
1191(绍熙二年辛亥)	《淡黄柳》 《长亭怨慢》 《醉吟商小品》 《凄凉犯》 《秋宵吟》 《玉梅令》 《暗香》 《疏影》	8
1194(绍熙五年甲寅)	《角招》 《黄钟清角调》	2
1196(宁宗庆元二年丙辰)	《鬲溪梅令》	1
1201(宁宗嘉泰元年辛酉)	《徵招》	1

(三)通用音乐谱——半字谱

这是一个不断发展变化的系统,根据存谱,最保守地估计,至南宋,已由最初的琵琶谱音位符号发展为标志明确音高的管色字谱,而至南宋末、元初,已成为雅俗并用的谱字系统。说得更明确一些,在12—14世纪间,日本人仍然用琵琶

⑤ [宋]史浩:《鄮峰真隐大曲》,天一阁进呈四库馆的底本。现藏于北京大学图书馆。

⑥ 吴文光、赵晓楠:《关于大曲〈柘枝令歌头〉〈柘枝令〉俗字谱及其考、释》,《中国音乐学》,2000年,第4期,第71—82页。

⑦ 约创作于1176—1202年间。

⑧ 详见吴文光、赵晓楠:《关于大曲〈柘枝令歌头〉〈柘枝令〉俗字谱及其考、释》,《中国音乐学》,2000年,第4期,第79页。

⑨ 详见丘琼荪著:《白石道人歌曲通考》下编“谱字考”,北京:音乐出版社,1959年,第42—50页。

⑩ [宋]朱熹:《晦庵先生朱文公文集》卷66,四部丛刊本。

⑪ 夏承焘:《姜白石词编年笺校》,北京:中华书局,1961年。

谱、笙笛谱编撰新谱集的时候,中国人已经在使用一种新谱式,并成为一种常态。

陈元靓在《事林广记》中为我们留下的《愿成双令》,^⑫所用的谱字符号与《白石谱》相同,只是没有与词格相关的沓字,这是因为《愿成双令》是一首酒令,只记录了乐谱,没有唱词。见图3。

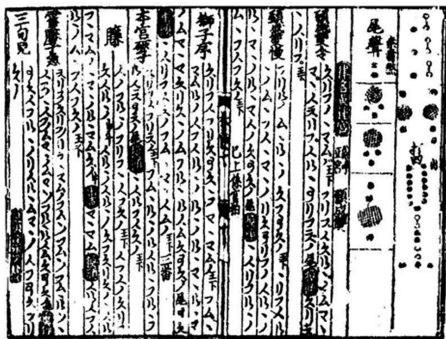


图3 《愿成双令》^⑬

这种谱式最早曾模糊地被《辽史》提及。

《辽史·乐志·大乐》云：

“自汉以来,因秦、楚之声置乐府。至隋高祖诏求知音者,郑译得西域苏祇婆七旦之声,求合七音八十四调之说,由是雅俗之乐,皆此声矣。用之朝廷,别于雅乐者,谓之大乐。”

晋高祖使冯道、刘煦册应天太后、太宗皇帝,其声、器、工、官与法驾,同归于辽。

……

大乐器:本唐太宗《七德》《九功》之乐。武后毁唐宗庙,《七德》《九功》乐舞遂亡,自后宗庙用隋《文》《武》二舞,朝廷用高宗《景云》乐代之。元会,第一奏《景云》乐舞。杜佑《通典》已称诸乐并亡,唯《景云》乐舞仅存。唐末、五代板荡之余,在者希矣。辽国大乐,晋代所传。《杂礼》虽见坐部乐工左右各一百二人,盖亦以《景云》遗工充坐部;其坐、立部乐,自唐已亡,可考者唯《景云》四部乐舞而已。^⑭

这里的“大乐”即为“别于雅乐”的燕乐。这段记载强调“辽代大乐,晋代所传”,甚至有如此细节:于938年,后晋“声、器、工、官与法驾,同归于辽”。两唐书,新、旧五代史及《辽史》中乐志、

纪传等文献中已经显示了一条清晰的线索:辽乐承唐(“盖以《景云》遗工充坐部……可考者唯《景云》、四部乐舞而已”),中间经历了晋乐承唐及晋乐入辽这个连接上下的历史环节。

经由晋乐承唐和晋乐入辽继而传至宋代的这种谱式,这就是被智化寺京音乐和西安鼓乐保留下来的半字谱。从12世纪直至今天,仍然是一种活态传承。那种认为中国古谱的研究在日本、在英国、甚至在澳大利亚的观点,仅仅是基于那套在中原本土已经不用的谱式。持这种观点的人,只强调了存谱,却忽略了大唐中土使用琵琶谱及其他各种乐器谱的那些乐籍中人。这群服务于宫廷燕乐的乐人以及他们的后人不断发展创新,使原来各自分离的专用谱式统一为管、弦共用的一种谱式,并最终形成雅俗共用的一种谱式,使律、调、谱、器完成了高度整合。

通过对唐宋间燕乐二十八调文献研究,笔者认为二十八调理论的最终完形是在唐大历(767-779)年间或稍后,管色谱的完善和普及也应在这期间及之后。而这期间日本派遣唐使的次数、人数明显减少,并一改此前走北路,从山东半岛登陆,经洛阳到长安,这期间则是从东海入中国,在长江口登陆,再经由运河北上。^⑮这样的时空关系对于新谱式的传播有无影响不可知,但我们看到的事实是,在日本保存的各种谱式中,唯独没有史浩、姜夔等使用的这种半字谱。这种谱式形成并成为通用音乐谱的时间可以上推至晚唐9世纪后叶甚至更早!

现在反过来再看北宋时,沈括在《梦溪笔谈》和《补笔谈》(成书于1086-1093年间)中记写的十个有明确读音的工尺字,我们完全有理由推

^⑫ [宋、元]陈元靓:《事林广记》,载《新编纂图增类群书类要事林广记续集卷之七·文艺类》,至顺本,第5册。

^⑬ 同上,载《新编纂图增类群书类要事林广记续集卷之七·文艺类·酒令》,至顺本,第5册。

^⑭ [元]脱脱等:《辽史》,四库全书本,北京:中华书局,1974年,第885-886页。

^⑮ 池步洲:《日本遣唐使简史》,上海:上海社会科学出版社,1983年,第9-15页。

测,其实是这套符号谱的读音。陈旸《乐书》卷一百一十九记载:“御制《韶乐集》中有正声翻译字谱,又令钩容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱。凡一声先以九弦琴谱对大乐字并唐来半字谱,并有清声。”这说的是宋仁宗景祐年间(1034-1038)编《韶乐集》一事。《辽史·乐志·大乐》一节提及大乐的定义、大乐器、大乐调、大乐声。陈旸所说的这个“大乐字”当为《辽史·乐志》所说的“大乐声”:“各调之中,度曲协音,其声凡十,曰:五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合……”^⑩花日新、何元善为《韶乐集》所配的半字谱和有读音的大乐字,正是沈括

记写的十个工尺字,《辽史·乐志》所说的“大乐声”。《韶乐集》使用的这个谱式,要由乐师韵唱出来,旋律曲调才显得丰满,如同今日西安鼓乐和京冀笙管乐种艺人的“哼哈”“阿口”。《韶乐集》是宋仁宗朝敕编的雅乐谱集,不仅使用“正声”律吕谱字,还注入“唐来燕乐半字谱”及“大乐字”一事,也旁证了唐来燕乐半字谱雅俗并用的史实。沈括《笔谈》记录的是二十八调用音规则,所以强调的是谱中各音与律吕的对应,是一个乐调轨范的文本。作为纯文本书写,他只记载燕乐二十八调的内容,不记乐人才懂的谱字符号,这样的写本,文本读者才可以理解。见表4。

表4 《梦溪笔谈》文本背后的燕乐半字谱

律吕	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤
沈括的文本	下四	下工	下一	下凡	上	合	尺	四	工	一	凡	勾
活态的谱字	マ あ	つ ー	一	ク	么 久	ム 人	マ あ	つ ー	ク ハ	レ ク		

这个判断可以从《鄮峰真隐大曲》几个不同 | 版本的面貌得到佐证,见图4。

a.天一阁进呈四库底本

b.《四库全书》本

c.《疆村丛书》本

d.《宋集珍本丛刊》

图4 几种版面比较

⑩ [元]脱脱等:《辽史》,四库全书本,北京:中华书局,1974年,第891页。

除了图4a.天一阁进呈的四库底本中有谱字,图4b.c.d.三种版本都在原来写谱字的地方留出空白,《疆村丛书》本甚至用方框填充在写谱字的地方,以至于看上去似乎真缺了一些字。但忽略这些空白处,唱辞的文意却前后相连,并无断隙。为什么会有这样的抄写方式呢?笔者认为可能的解释是:《鄮峰真隐大曲》记写的是词,偶尔出现的谱字被认为可有可无。正是文人的文本书写,使这些夹在文辞中的谱字被删去。当然在这里还要指出一点,通过比对天一阁进呈的四库底本,可以看到四库全书本把“人”(尺)字全部当作“人”,《疆村丛书》和《宋集珍本丛刊》也都有一个“人”当“人”的错误,这是非常典型的钩摹讹误。

《白石谱》的版本样态则是又一个例证。《白石谱》最早的版本刻于作者生前嘉泰二年(1202),其友人钱希武所刻,在姜夔本人仍然健在时留下了这宝贵的乐谱。其后还有三种宋代刻本,则有词无谱。可见,正是因为刻书者和作者的关系,才留下了旁谱,足见钱氏嘉泰本的珍贵。直至元陶宗仪于至正十年(1350)从叶居仲钞本转钞钱氏嘉泰本,这便是今传有旁谱的祖本,陶本又有三种刻本,称陶钞三刻,一为陆本,乾隆八年(1743)的陆钟辉刻本;一为张本,乾隆十四年(1749)张奕枢刻本;一为朱本,1913年朱孝臧《疆村丛书》刻本。另有白石自定钞本,经后世辗转复钞,分别有洪武本、万历本和清乾隆本,但也难以寻觅。从第一个版本始,后来各代陆续产生各种钞本刻本共四十五种之多,有旁谱者仅十种左右,皆与嘉泰本相关。如此看来,有旁谱的《白石道人歌曲》的传世实在是侥幸中的侥幸。《鄮峰真隐大曲》和《白石谱》各种钞刻本对谱字的存舍状况说明了一个事实,即文人们刊刻词集时,是作为文本来记写的,乐谱字形难于辨认摹刻,亦不可读诵,不必包含在文本中。《梦溪笔谈》《补笔谈》只记写了工尺字,以至于产生误解,认为工尺谱在先,但从留下来的所有乐谱来看,半字谱在先,这个历史事实很清楚。

在研读资料的过程中,笔者注意到“俗字谱”这个称谓并不是古来即有的。甚至在杨荫浏、阴法鲁二位先生的《宋姜白石创作歌曲研究》(1957)和丘琼荪先生的《白石道人歌曲通考》(1959)中都未见“俗字谱”之名,前者称燕乐字谱,后者称姜夔简体谱字。再往前追,朱熹称“今之俗乐谱字”,清方成培在《香研居词麈·卷四》专门分述“宋乐俗谱”和“今世俗乐字谱”(即工尺谱),陈澧《声律通考》则称“宋俗乐谱”。1980年代以后发表出版的研究成果则开始使用“俗字谱”这个说法,李石根先生在《俗字谱与工尺谱》一文中也格外强调了西安鼓乐所用是“俗乐之谱”,简称“俗字谱”,并非“‘俗字’之谱”。^⑮本来这并不是一个很重要的问题,但由于有观点认为俗字谱和工尺谱是一种谱式的俗字—正字的不同写法,所以在此简略梳理如是。刘复、李家瑞于1930年收集了宋元明清12种民间刻本中所用的俗字,编成辞书《宋元以来俗字谱》^⑯,制成一览表,是研究字体的重要资料。此“俗字谱”是指民间百姓所用的不规范简体字汇编,并不是乐谱符号,所以,本文认为唐来燕乐半字谱不宜用“俗字谱”作为代称。

现在还剩一个敦煌琵琶谱抄写年代与半字谱通行的时间前后矛盾需要梳理。

据敦煌写本学术研究可知,在吐蕃统治时期的敦煌(786-848),纸张供应匮乏。所以佛寺往往把废弃的唐朝官文书收集起来,用背面抄经。这种用背面已经写过字的纸来抄经的做法在归义军时期(851-1036)也一直持续。荣新江先生介绍了敦煌经卷写本的规格相当于26×39cm或26×52cm,所以会对写经料纸加以剪裁。^⑰饶宗颐先生在《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》中详细

^⑮ 李石根:《俗字谱与工尺谱》,《音乐研究》,1993年,第3期,第69-76页。

^⑯ 刘复、李家瑞:《宋元以来俗字谱》,北京:中央研究院历史语言研究所,1930年。1957年文字改革出版社重印。

^⑰ 荣新江:《敦煌学十八讲》,北京:北京大学出版社,2001年,第341-350页。

描述了编号 P.3808 长卷的原貌:《长兴四年(933)中兴殿应圣节讲经文》背面乐谱谱字符号有被剪切掉或被黏贴遮盖住的情况。饶先生强调抄写有三种不同的笔迹,原本分属三卷不同的乐谱。这说明是由三个不同的抄谱者完成,那么,这份乐谱的抄写年代下限当在长兴四年之前。^②这种情况表明 P.3808 敦煌乐谱原属三种抄本,它们的抄写时间或许各不相同,甚至可能抄写于几十年前。这种情况在敦煌写本中也是很多见的,比如编号 3559 的卷子,一面是禅宗文献,另一面则是《唐天宝十载(751)敦煌郡敦煌县差科簿》。^③这种写本正反内容不同时的历史信息,告诉我们的故事是,敦煌琵琶谱曾经是有用的,后来被废弃不用了,所以被用来在反面抄写经卷,并因追求经卷写本的统一版式而被剪裁黏贴,因此呈现出的是不完整、有残缺的谱子。为什么被废弃了呢?因为和律吕——对应的半字谱已经兴盛起来并普及开去。

其实,天平琵琶谱也是一个琵琶谱的断片,在天平十九年(747)被当作写经料纸收入。林谦三认为这个乐谱的抄写年代也许还要早些。^④总之,长兴四年不是敦煌琵琶谱的抄写年代,这是可以肯定的。

(四)工尺谱背后似隐似现的半字谱

再往后,明代戏曲音乐中笛子作为主奏乐器,对这套谱字系统产生了根本性的冲击,由半字谱到明清工尺七调的转换,不仅是书写符号的改变,更重要的是记谱系统由原来的固定记谱过渡到可动记谱。这是表面一条显形发展的线条。然而,在工尺谱从明清早期的以“六”为宫发展到以“上”为宫的主流之下,唐宋以来的半字谱式仍然存见于北方笙管乐种。这个谱式的使用者对待乐谱的态度是崇敬而隆重的。当一本谱子用旧了,要重新抄写,从一些谱本封面的恭敬题字可知这种隆重,如“大清康熙二十八年六月吉日立”(《鼓段赚小曲本俱全》西仓乐社传谱)“嘉庆十四年正月初一日收笔大吉大利”(显密寺乐社传谱)。最新的一个抄谱是2014年南集贤西

村社长田孝犁找人抄写并影印出版的《南集贤西村乐社曲谱》(图5)。^⑤我们看待这些谱子不能用对文物的态度,不能只关心它们有多古老。因为它们不是被帝国博物馆、正仓院或宫内厅书陵部当珍宝保藏的文物,而是被中国历代乐人每日使用的活态乐谱。见图5。

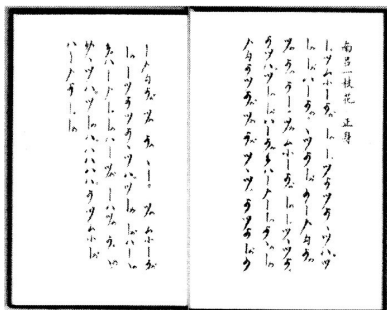


图5 《南集贤西村乐社曲谱》2014年抄写并印刷的书影

这套谱字系统传到南方,沉淀在弦管中,如同逾淮之橘,调名和谱字也发生了很大变化,但仍然保持固定记谱的本质。西安鼓乐和弦管这两个来自同一个源头,盛开在南北的两朵乐种之花,即使以今天的嬗变形态存世,仍然掩藏不住她们的同源本质,可以通过比较分析推导出变化的逻辑。

二、西安鼓乐四调及谱字分布

鼓乐主要用六、五、上、尺四个调,是以黄钟为六(宫),太簇为五,仲吕为上、林钟为尺,相当于今之C、D、F、G四调。这样的工尺字与律吕对应的关系与沈括《补笔谈》所记载的是一致的。

六调 鼓乐常用四调中的基础调。以黄钟为六(合),为宫,故在僧、道两派乐社中称“头

^② 饶宗颐:《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》,载林保尧、关友惠编:《中国敦煌学百年文库·艺术卷(四)》,兰州:甘肃文化出版社,1999年,第205-206页。

^③ 荣新江:《敦煌学十八讲》,北京:北京大学出版社,2001年,第350页。

^④ [日]林谦三:《敦煌琵琶谱的解读研究》,潘怀素译,上海:上海音乐出版社,1957年,第32页。

^⑤ 田孝犁:《南集贤西村乐社曲谱》,北京:中国文联出版社,2014年。

调”。(四个表中的“一”字增加一个谱字“𠂔”) | 见表5—8。

表5 六调音阶

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
C		D		E	F		G		A		B	c
合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六
𠂔		𠂔、𠂔		𠂔、𠂔、𠂔	𠂔、𠂔		𠂔		𠂔		𠂔	𠂔
宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	宫

表6尺调 六调的上五度调,以林钟为尺字,为宫,其音阶为:

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
合		四		一		勾	尺		工		凡
𠂔		𠂔、𠂔		𠂔、𠂔、𠂔		𠂔	𠂔		𠂔		𠂔
清角		徵		羽		变宫	宫		商		角

表7五调 尺调的上五度调,以太簇为五(四),为宫,其音阶为:

太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
四		一		勾	尺		工		凡		下五	五
𠂔、𠂔		𠂔、𠂔、𠂔		𠂔	𠂔		𠂔		𠂔		𠂔、𠂔、𠂔	𠂔、𠂔、𠂔
宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	宫

表8上调 鼓乐六调(基础调)的下五(上四)度调,以仲吕为上,为宫,其音阶为:

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
合		四		一	上		尺		工	下凡		六
𠂔		𠂔、𠂔		𠂔、𠂔、𠂔	𠂔、𠂔		𠂔		𠂔	𠂔		𠂔
徵		羽		变宫	宫		商		角	清角		徵

用五度链把它们组织在一起,并以黄钟为 | C,见表9。

表9

	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤	大
借用音高													
工尺谱字	下四 下五	下 工	下 一	下 凡	上	六	尺	四	工	一	凡	勾	下四 下五
半字谱字	𠂔	①	②	③	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔	𠂔
五调							清角	宫	徵	商	羽	角	变宫
尺调					清羽	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	
六调					清角	宫	徵	商	羽	角	变宫		
上调				清角	宫	徵	商	羽	角	变宫			

这些谱子本来是与乐器上的品位或音孔具 | 某个具体的乐器,成为笙管乐种的通用谱式。
体对应,但在发展过程中,这个谱式渐渐超越了 | 乐社的抄谱,由于字体不同,每个谱字都会

产生或多或少的差异,以上“四”“五”“上”三字都列出两种以上的谱字,是因为差异过大,列在这里以示参考。在全部的谱字中,下四、四、下五、五用同一谱字,下凡、凡用同一谱字,下一、一用同一谱字,下工、工用同一谱字。乐师知道应该如何理解这同一谱字,如果用错了,就会错入别调。如同我们在钢琴上弹G大调,却突然弹出一个还原F,根据旋律片断,我们能够分辨出是弹错了还是转调的铺垫。

在历史的长河中,歌舞大曲的发展呈衰退趋势,用调越来越少。在过去约三百年间,西安鼓乐的谱本显示出是以四个调为主,曾有过更多乐调的痕迹。这里所说的“调”,其实相当于“均”,从上表中可见这四均最多用到十个音,也就是说,在一个八度的十二个音中,有两个音不用。六孔笛可以直接得到七个音,并用半孔手法获得下凡($\flat B$)、下四($\flat D$)共九个音,还剩一个勾字,无音孔,因此产生著名的议题“以上代勾”,即用F代替 $\sharp F$ 。从上表可见,当以上代勾发生时,它使音列结构发生了变化,形成了含 $\flat Si$ 音的所谓燕乐音阶。五调的勾字则可以通过使用雌笛来获得。

三、福建弦管的四调与谱字分布

由于方言的原因,北方学者不太能够对弦管(南音)深入研究。但近些年资料条件的丰富和学术交流的频繁,使我们北方的学者也可以参与讨论。为了完成西安鼓乐和弦管的比较,在这里斗胆讨论弦管的谱字和宫调问题。

毛奇龄《皇言定声录》卷三说:

“用七声者为北调,用五声者为南调”。^{②④}

笔者在拙文《“倍四”、“背四”、“倍思”考》^{②⑤}一文中曾详细分析弦管工尺谱谱字符号中减笔画和加变音前缀的设计观念。因为“五声者为南调”的音列结构,上、凡二字不用,五个基本谱字:×^{②⑥}、工、六、思(士)、一,是工尺七字的减损和变形。这五个谱字固定地对应于弦管洞箫的指孔,并在这五个谱字的基础上,通过增加表示高

低八度的前缀符号,使音域扩大到近三个八度,还通过增加表示低半音和高半音的前缀符号,使谱字增加到23个之多。这个谱字系统可以证明中古、近古音乐传统以五声形态在南方留存这个事实。

工尺七字与工尺五字对照,见表10。

表10

工尺字	工尺五字	异体字
六	六	
四, 五	思(士), 仕	电
一	一	
上/勾		
尺	×	×
工	工	
凡		

“电”为“思”的减字写法,即将上部“田”和下部“口”减笔组合为一个符号,读音“思”,通工尺谱字“四”。这种减字符号的设计观念与古琴减字谱相同。“×”为“尺”字的转写,这个谱字的字形与燕乐半字谱“ノ(尺)”更接近。虽然明清工尺七调的转换,使记谱系统由原来的固定记谱过渡到可动记谱,但在北方笙管乐中仍然保留着燕乐半字谱固定记谱体系和乐调结构的逻辑关系。同样,在南音弦管中,虽然谱字是工尺字的变体,但仍能看到半字谱时代思维观念的影子和固定记谱的基础形式。

弦管记谱系统五个基本谱字,增加变音前缀的方法是:

$\flat G$	$\flat D$	$\flat A$	($\flat E$)	$\flat B$	F	C	G	D	A	E	B	$\sharp F$	$\sharp C$
…(扶)	口	(拽)	(起)	乚	𠃊	×	电	工	一	𠃊	𠃊	𠃊	(口)
下属方向生出的变化音				基础五音				属方向生出的变化音					

②④ [清]毛奇龄:《皇言定声录》,四库全书影印本,第15页。

②⑤ 李玫:《“倍四”、“背四”、“倍思”考》,《黄钟》,2015年,第1期,第64-71页。

②⑥ 读音为 chē,与工尺谱中的“尺”字读音相同,仅声调不同。

上列五度链排列,右端含前缀“𠂔”、“𠂔”各音正是对基础五音“六、乂、𠂔”各音降低半音;而五度链左侧含“毛”、“𠂔”则是对基础五音“六、乂、𠂔、工、一”各音升高半音。就弦管四个管门的前提条件来说,“𠂔”以左这几个含前缀“𠂔、

毛”的变化音不会出现在四个管门中。将弦管谱字与四调关系制表,并与文献中记载的律吕、工尺谱字对应整合,我们会看到如下的局面。用五度链相生关系排列,见表11。

表 11 用五度链相生关系排列

借用音高										
	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤	大
传统工尺谱字	下凡	上	合	尺	四	工	一	凡	勾	下四
			六		五					下五
弦管工乂谱字	𠂔	六口	𠂔乂	仕士𠂔	仁工𠂔	仁一下	𠂔𠂔𠂔	𠂔𠂔𠂔	𠂔𠂔	口
倍思管					宫	徵	商	羽	角	(变宫)
五空管(双调)			(清角)	宫	徵	商	羽	角		
五空四仪管(背双)			宫	徵	商	羽	角			
四空管	(清角)	宫	徵	商	羽	角				
毛延管 (仅用于十八飞花)	宫	徵	商	羽	角					

(应钟一列中“𠂔”这个符号应该与低八度音相同,前加“𠂔”字,才能保持所有符号的统一性。)

“𠂔”是对“一”字的升高半音。仅有一首《十八飞花》以𠂔当宫,有个专门的管门称谓,即毛延管。“口”这个音按照逻辑关系不可能出现在这四个管门中,但它可以被理解为 $\flat D$ 的等音 $\sharp C$,比五空四口管的“宫”(C)音升高一律。这个意义的“口”字只可能用在“倍思管”附加变宫($\sharp C$)的变化形式上,会产生属方向移宫。扶、𠂔这几个音有时也会出现在乐谱中,请教弦管乐手,得知,“𠂔”除了具有升高半音的意义,还是一种琵琶演奏技法,称“抓打音”,扶、𠂔这两个音出现时是被演奏为抓打音。真正在管门中具有音高意义并扮演音级角色的变化音只有“口”(以 $\sharp C$ 的乐学属性存在)。从表11可以清楚地看出,工乂谱是固定记谱,保留着半字谱时代的基本轨范。但六

字的绝对音高在F,与半字谱𠂔字C音是一个纯四度关系。这与中原古乐在调、谱、器使用方式方面的差异虽然越来越大,内在的逻辑联系却很容易清理,就是弦管六字的绝对音高向左(相对下属方向)平移了一个纯五度。

通过上表的排列,一个现象凸显出来,即,宋铸大晟钟,黄钟绝对音高为C,乐器体现这个国家音高标准的规定,并通过乐器制作技术传承延续了这个音高规定。弦管的洞箫和鼓乐的平调笙、管、笛以其竹声不可度调的特点,把这个音高规定保留下来。弦管四调正好与西安鼓乐四调相吻合,即相当于现代音高的F、C、G、D。这再一次告诉我们弦管和北方笙管乐是来自同一个源头,在历史衰落的某个阶段,这个歌舞大曲时

代的残存遗产,在民间得以接续,形成盛开在南 | 北的并蒂莲——两朵乐种之花。见表12、表13。

表12 西安鼓乐和弦管四调

	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤	大
借用音高													
工尺谱字	下四 下五	下工	下一	下凡	上	六	尺	四	工	一	凡	勾	下四 下五
半字谱字	㊦	①	㊧	㊨	㊩	㊪	㊫	㊬	㊭	㊮	㊯	㊰	㊱
工X谱字				乚	六	メ	士	工	一	𠂇	𠂈	𠂉	口
五调/倍思管							清角	宫	徵	商	羽	角	变宫
尺调/五空管						清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	
六调/四空管					清角	宫	徵	商	羽	角	变宫		
上调/五空四 仪管				清角	宫	徵	商	羽	角	变宫			

四、南北两则《醉花阴》比较

第一例:西安鼓乐《醉花阴》六调^②

表13 六调《醉花阴》所用谱字

律吕	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤
工尺谱字					上	合 六	尺	四 五	工	一	凡	
阶名					清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	
半字谱					㊩	㊪	㊫	㊬	㊭	㊮	㊯	

^② 参见李石根:《西安鼓乐全书》,北京:文化艺术出版社,2009年,第三卷,第137页。

总结起来,全曲所用谱字如表 13。全曲一板三眼,共四句,皆第二眼位起句,落正板。前两句合头再起,但旋律线条呈反向发展,第三句混合前两句的材料,用连环扣式、顶针格式和翻高八度的变化手法,将简单的材料运用的很丰富。前三句一直落在宫音(C),但徵音一直很重要,直到第四句(a²)出现,对前边的材料进行放大变化模进,经过前半句的铺垫,后半句对前边多次出现的基本乐汇反复地化简重复,尤其通过对徵—商、徵—羽—徵这样的进行来强调徵音的核心

第二例:弦管《醉花阴》五空管转倍思管^②

五空管: a.

倍思管前 Rai=后 So

变化重复前半句

c¹.

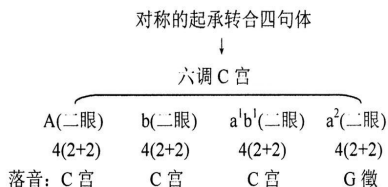
弦管《醉花阴》五空管转倍思管,所用谱字,见表 14。

表 14

律吕	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤	大
工×谱	上	六	×	电	工	一	欲	财	颀	□
倍思管					宫	徵	商	羽	角	变宫
五空管				宫	徵	商	羽	角		

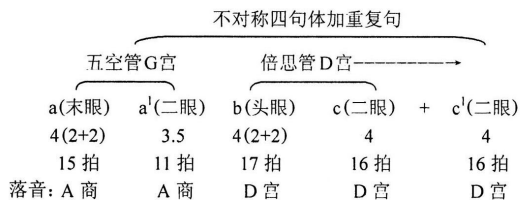
前边在分析谱字“□”时,提到这个谱字只可能用在倍思管中,这个逻辑推理在《醉花阴》中得到证实。全曲最后一句是重复前一句,“□”在最后一句和重复句中两次以经过音的方式出现,有助于加强移宫又犯调的音调布局。前为五空管,不对称变化重复两句体,五声 A 商调

身份,实现徵调式终止。可写出结构图示为:



此曲是同音列不同主音的调式相犯,前边围绕附加清角的七声 C 宫调式进行,后转到附加清角的六声 G 徵调式。

式。后为倍思管,由 b、c 两句加重重复 c 句构成,从句式结构方面说,第三句简单重复第二句,并没有建筑意义,亦为两句体。全曲皆眼位起句,前三句每句次第前移一拍,形成不对称句式,附加变宫的六声 D 宫调式。可写出结构图示为:



通过简单的音乐分析,可以做出一个初步

^② 参见苏统谋、丁水清编校:《弦管指谱大全》,北京:中国文联出版社,2005年,上卷379页,下卷365页。

(下转第48页)

格式调整为由采访者简练的引语作为小标题,全文即以在各级标题引领下的被访者自述的格式来体现。^⑩2015年底,在《音乐研究》刊发纪念冯文慈先生的文章时,笔者干脆将自己的访谈稿调整为由采访者标题、夹注引导下的冯先生自述式文体。^⑪这种访谈记述格式的变化,方便了编辑排版,也因将被访者的陈述系统化展示而使读者的阅读更加便利。但这样将口述资料的对话式文体简化为被访者的个人自述,容易导致隐匿采访者的引导与话语铺垫,显然也存在资料呈现的全面与其真实性不彰的问题。

由此,口述资料呈现方式所体现的现场感(是否具“口述”色彩),采录过程的“细节”(如固执于某话题、语言表达时的闪烁其词等)体现,看似无涉大局,但其中很可能隐藏着史事的真实原因、人物的心理变化甚或对资料价值评判的重要信息,这些文本的细节均应引起采录者、研究者的高度重视。

结 语

对音乐口述资料的采编,是音乐学术科研中的一项重要的治学方法和资料获取手段,有其无法替代的价值和重要意义。在国内音乐界近些年的相关学术活动中,阐述口述资料的理论价

值、学科意义、应用范围等领域的成果颇多,对其开展个案研究的成果也呈逐步增多之势,但对于口述资料在采录、汇编过程中存在的学术问题、技术难题及解决的方式方法等,则论述者甚少。^⑫思索其中的原因,应该有学界长期存在的重道轻器观念在作祟,即重视理论问题的阐发、忽略乃至轻视对相关技术问题的探讨;以笔者的认识,恐怕还有一重原因,就是每至新的理论或观念兴起,一些学者往往忙于理论引介和阐释,不愿也无意对其做艰苦而深入的实践检验,更谈不上理论与实践相结合地提出现实问题并予解决。

期待涉及“音乐口述史”的学术研究能够更加健康地发展,也期待本文的些许观点能够对国内音乐类口述资料的采编实践与理论建设有所助益。

责任编辑:姚 岚

⑩ 殷瑰姣:《我疑故我在——冯文慈访谈录》,《音乐研究》,2014年,第6期,第5-15页。

⑪ 陈荃有:《对冯文慈“中外音乐交流”之专题访谈》,《音乐研究》,2015年,第6期,第28-38页。

⑫ 在学界十多年前所发表的成果中,就有学者对于国内“口述史学”的发展困境提出过“介绍西方研究的多,具有独到研究的少”“零星研究的多,系统研究的少”的评价。时至今日,国内音乐界在此领域的研究状况何不仍然如此呢?参见姚力:《我国口述史学发展的困境与前景》,《当代中国史研究》,2005年,第1期,第96-100页。

(上接第41页)

判断:鼓乐《醉花阴》为同宫系的调式相犯,弦管《醉花阴》为不同宫不同调式相犯。这同曲牌不同调式和不同调高的变化,来自于中唐开始的正、旁、偏、侧四犯的犯调实践。燕乐二十八调结构上的犯调在七宫四调范围内,加中管二十调,有十二宫四调的丰富可能性。在活态的音乐实践中,将同一曲调翻入不同调式,有宫、徵、商、羽、角五种调式可能性,这在今天民间音乐实践中最典型的代表是“五调朝元”;将同一曲调转到不同调高,今天最典型的代表是“七宫还原”,它们因为在一件乐器上实现移宫犯调而成为艺人斗乐时演奏技巧的游戏。在这种犯调实践中,有

守宫系和旋宫系两种旋律变化的规定性,这南北两个乐种中的《醉花阴》,尽管有地域风格和气质方面的差异(这种差异在实际演奏和演唱中就会体现出来),我们仍然可以感觉到这两个《醉花阴》在曲调上的联系,尤其是鼓乐第二、三句和弦管倍思管部分。这种联系和差异,有理由相信是来自于犯调变奏。从表12可查得,弦管五空管相当于西安鼓乐尺调,这两个乐种各自保留下了历史隧道另一端某次某时的某种犯调变化。这两个乐种中同曲不同调式和不同调高的存见状态体现的正是中古宫调理论在实践中的历史印迹!

责任编辑:姚 岚