

宋 姜白石 创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁 合著



人民音乐出版社

宋姜白石创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁合著

人民音乐出版社

一九七九年·北京

162340

D730/39

宋姜白石创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁合著

*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 70千文字 26面乐谱 5.5印张

1957年8月北京第1版 1979年8月北京第2次印刷

印数：1,851—12,250册

书号：8026·566 定价：0.90元

前 言

公元十二世纪宋名诗人姜白石等所记写、创作和配词的十几支乐曲，是我国历史上一个重要乐种——“词”的可靠实例。它们是我国宝贵的音乐遗产之一。百余年来，它们一向在吸引着音乐家、文学家及史学家们的注意。国内外有关音乐的研究著作，很多曾提到它们。因此，我们编写本书，介绍这些曲调，以供国内外音乐爱好者的参考、研究与演唱。

本书是由两人合著的：阴法鲁写了第一章和词调十七曲及琴曲一曲的歌词的注释；杨荫浏写了其余的部分。

杨荫浏最初开始这一研究，是在1947年。当时他仅靠个人一时偶然的兴趣，是完全没有力量的。结果，写了不到一半，译成的歌曲还只有三四曲，便以“未完稿”的形式停顿了下来。旧稿搁置了七年，到了今天，才有了继续完成的环境。

在旧时代，带有浓厚的保守思想的情况之下，在死啃着书本的材料，百分之百地迷信古人乐律理论，尽在乐律问题上、符号考据问题上打圈子，是没有希望得到接近准确的结果的。只有在初步接近了马列主义理论以后，才能从事物相互的关系上和发展的过程中看问题。此其关键之一。在旧时代局促于学院中间，置身于象牙塔里面，不但没有与民间广大的音乐源泉发生联系，而且与民间艺人保持着相当的阶级距离，没有具备向民间学习的条件的时候，是有可能获得具体的材料作为印证的。我们现在能从实际存在的五台《八大套》和西安《鼓乐》，见到宋人谱式在今天的实际运用，听到民间艺人生动的演奏，从保定与北京的艺人间得到热心的帮助，体会到管的吹奏技术等等，这一切都只有在人民政权建立之后，在音乐艺术被视为人民大众不可缺少的精神食粮，而由国家予以大力支持的时候，才有把这份遗产发扬光大的可能。此其关键之二。单靠个人忽冷忽热的偶然兴趣，脱离集体而孤立，得不到群众的鼓励与督促，没有正确的领导、清楚的目标和活跃的动力，是不大容易坚持这件工作，使不致随时停顿的。必须使群众的爱唱、爱听成为最伟大的鼓舞力量，群众的迫切要求成为最有力的工作号召，必须在文化事业成为与大众密切相关的时候，才有取得成果的可能。此其关键之三。

在本所成立典礼音乐会演出了三首姜白石的歌曲之后，人们对其余诸曲的要求，便逐渐热烈起来。在受到这样的环境鼓舞中，本书经搁置了七年之后，终于由两人的合作，补全了未完成的大半，而成为今天的形式。

相传关于《白石道人歌曲》的不同版本，连抄本在内，不下三十种。本书在歌词与曲调的翻译方面，主要是根据张奕枢的版本（1749）——就是清雍正十年（1732）由周耕餘根据

元至正十年(1350)陶宗仪的抄本转抄,由张奕枢、黄磨堂、厉樊榭、陆恬浦等次第校勘,然后付印的。从歌词及歌谱两方面来看,这是一个较好的版本。

1953年丘琼荪先生在见到本书“未完稿”之后,即开始对白石道人的歌曲进行研究,草成《白石道人歌曲通考》三种:(1)《版本考辨》,(2)《字谱考释》,(3)《宫谱考订》;此书在考订方面,很有些精细独到的地方,本书采用其《宫谱考订》中的以下二点:

《徵招》曲中前叠“一”旁校“リ”为“フ”;

《翠楼吟》曲中后叠以下两句工谱校作——

…… ムマムムタ……

……天涯情味,仗酒祓清愁,……

谨此致谢。

在歌词注释的过程中,俞平伯先生在讨论、研究词意方面,曾化费了很多时间,对于我们作过耐心的帮助。在这里致以恳切的谢意。

对几百年来一直认作难题的姜白石歌曲曲调的翻译,和对前人视为“如雾里看花,终隔一层”的姜白石歌词的注释,是远远超出于我们能力之外的,其中缺点一定很多,竭诚欢迎读者提出意见,以便将来修正。

编者 1956年1月27日

目 次

前 言.....	I
第一章 姜白石和他的作品.....	1
第二章 旁谱释.....	5
一、考证宋人字谱之材料及来源.....	5
二、考释字谱之目的.....	5
三、历来对于字谱曾作考释之诸家.....	6
四、宋人字谱之高低音字.....	7
五、“大凡”和“凡”之区别.....	8
六、“尖”字之意义.....	10
七、“五”与“高五”.....	11
八、符号系统的改变.....	12
九、释“フ”.....	14
十、从乐句间看“フ”.....	14
十一、“フ”是“折”，是音调上的“豁”和“落”或乐音后面外加的装饰音.....	16
十二、释“フ”.....	19
十三、“フ”为“拽”，为过音、纡回音、间隔音或延长音.....	21
十四、延长符号.....	22
十五、从乐句间看延长符号的用法.....	22
十六、附他书的符号.....	26
第三章 旁谱校勘.....	27
一、鬲溪梅令.....	27
二、杏花天影.....	27
三、醉吟商小品.....	28
四、玉梅令.....	28
五、霓裳中序第一.....	28
六、扬州慢.....	28
七、长亭怨慢.....	29
八、淡黄柳.....	29
九、石湖仙.....	30
十、暗 香.....	30
十一、疏 影.....	30
十二、惜红衣.....	31
十三、角 招.....	31

十四、徵 招	32
十五、秋宵吟	32
十六、凄凉犯	32
十七、翠楼吟	33
第四章 译谱过程中的问题	34
一、译谱的准备	34
1. 音 阶 2. 宫调系统 3. 唱名法 4. 两用之音名 5. 绝对音高标准 6. 节 奏	
二、词调十七曲的译谱及歌词注释	39
1. 鬲溪梅令 2. 杏花天影 3. 醉吟商小品 4. 玉梅令 5. 霓裳中序第一 6. 扬州慢 7. 长亭怨慢	
8. 淡黄柳 9. 石湖仙 10. 暗 香 11. 疏 影 12. 惜红衣 13. 角 招 14. 徵 招 15. 秋宵吟	
16. 凄凉犯 17. 翠楼吟	
三、从所用管乐器来推测姜白石所用音阶的准确程度	55
四、四调最被常用的问题	57
第五章 姜白石词调中的四声阴阳及平仄问题	59
第六章 关于姜白石词调的结论	63
第七章 琴曲侧商调古怨	65
一、定弦问题	65
二、前人对于指法谱的校勘	66
三、据戴长庚1833年校勘本译谱	67
四、据冯水1924年校勘本译谱	68
五、本书的校勘	70
六、古怨译谱及歌词译意	72
七、余 论	75
第八章 越九歌译谱	77
越九歌	77
一、帝舜楚调	77
二、王禹吴调	78
三、越王越调	78
四、越相侧商调	79
五、项王古平调	79
六、涛之神双调	79
七、曹娥蜀侧调	80
八、庞将军高平调	81
九、旌忠中管商调	81
十、蔡孝子中管般瞻调	82

第一章 姜白石和他的作品

南宋著名的音乐家和词人姜夔，字尧章，别号白石道人，饶州鄱阳（在今江西省）人。大约生于高宗绍兴二十五年（公元1155年）前后，死于宁宗嘉定十四年（1221年）前后。

姜白石的父亲叫姜噩，曾经在汉阳（唐代沔州）作官。姜白石说：“予自孩幼，从先大人宦于古沔，女须（姐姐）因嫁焉。”^①不久，姜噩即死去，姜白石寄居在姐姐家，度过了青少年时期。他爱好书法、音乐和文学。后来，他回忆当时的情况说：“少小知名翰墨场，十年心事只凄凉。”^②早年就以诗词闻名于文坛，但也就在早年，由于一个长年作客的孤儿会受到种种刺激，而且又总在“翰墨场”里周旋，姜白石的灵魂已经趋向衰老了。他的萎靡的精神状态始终没有振作起来，因而凄凉的心情表现在一生的文学和音乐创作里。

姜白石在汉阳住了将近二十年，便随着他的老师、诗人萧德藻到了吴兴，在那里和萧德藻的侄女结婚，住在苕溪。姜白石不能长期住家里，必须奔波四方，谋求衣食；也屡次希望通过科举找个出路，结果都失败了。有人想为他出钱买官爵，他拒不接受。他所结交的人物中，有一些是政治地位很高的——如范成大、杨万里、京镗、谢深甫等，姜白石在宦途上应当有攀援的机缘，但他似乎又感觉自己并不适宜于做官。他说：“浮云何在？我自爱绿香红舞。容与看世间，几度今古。”^③他的消极颓废的人生观使他选择了自己的道路，他也具备这方面的条件，去投靠达官贵人或知己朋友作幕僚清客。从他的有年代可考的作品看来，自1176年到1206年的三十年间，他走过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方，游历了许多名胜。他描写自己的清客生活说：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽杜陵路，回首烟波十四桥。”^④又说：“便揉春为酒，剪雪作新诗，拼一日绕花千转。”^⑤姜白石的憔悴的生命，就这样在湖光山色中、在箫声花影中暗暗地消逝了。

在姜白石所处的时代，南宋王朝和金朝南北对峙，民族矛盾和阶级矛盾都十分尖锐而又错综复杂。原来居住在东北地区的我国少数民族女真族人民，世代代和汉族及其他各族人民，共同开发祖国的土地，共同生活，和睦相处；但女真贵族于1115年建立金朝，于1125年灭辽后，为了扩大剥削和奴役人民的范围，继续发动对中原地区的掠夺战争。1127年，腐朽

① 《探春慢》词序。

② 《除夕自石湖归苕溪》诗。

③ 《石湖仙》词。

④ 《过垂虹》诗。

⑤ 《玉梅令》词。

的宋朝中央政权被迫南迁，淮河以北广大地区的人民遭受着女真贵族的残暴统治。南宋王朝接受了屈辱的议和条件，偏安江南，完全忘记了北方的在水深火热中的人民。坚决抗金的将领岳飞被杀害了，主张收复中原的志士如张浚、辛弃疾（稼轩）等，时时遭受打击，无法施展他们的远大抱负。南方人民抗金的情绪是高涨的，也受到投降苟安的当权者的镇压。南宋统治集团穷奢极欲，过着荒淫无耻的生活，而每年又必须向金朝统治者交纳大宗“岁贡”，为了防务又必须开支大宗军费，这样就采取种种手段残酷地剥削人民。辛弃疾说：“故田野之民，郡以聚敛害之，县以科率害之，吏以乞取害之，豪民大姓以兼并害之，而又盗贼以剽杀攘夺害之。”^①农民的悲惨境遇和豪门贵族“多少人家试管弦”的腐朽生活，形成了鲜明的对比。

姜白石也表示过关心自己民族的感情，对于在金朝统治者压迫下的北方人民，寄予深切的关怀；但他和慷慨悲歌的辛弃疾、陆游不同，没有勇气起来大声疾呼，喊出内心的义愤，推动对金朝统治者的斗争。由于狭隘的、空虚的清客生涯的局限，姜白石是那么消沉脆弱，“酒被清愁，花销英气”，陷溺在忧郁的深渊里而不能自拔。他对那些骄横的官僚也表示过不满，讽刺他们那种作威作福的行径说：“闹里传呼大官过，后车多少尽婵娟”；^②但他对当时的统治集团却处处采取依附的态度，对南宋朝廷更备加恭维。他对自己的这种生活，有时感到厌倦，表示“客途今倦矣”，“奈未成归计”；但始终留恋那种只图个人一时欢乐的小天地。姜白石就是在种种矛盾心情中消磨他的凄凉岁月的。

1129年，金兵曾大举南犯，攻破建康（今南京）、扬州、临安（今杭州）等城镇，大肆烧杀掳掠，此后仍然不断地发动对南宋的进攻。1161年，金兵又攻到长江以南，扬州再次被洗劫破坏。1176年，姜白石路过那里，进城以后，“四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。”繁华的城市变成一片断瓦颓垣。他写的《扬州慢》词说：“自胡马窥江去后，废池乔木犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在江城。”金朝的掠夺战争所造成的灾难，十五年后尚且如此。合肥也被金兵蹂躏过。姜白石到那里的时候，不断地听到战马嘶鸣的声音，出城眺望，满目荒烟野草。这种景象在他的《凄凉犯》词中有所反映：

绿杨巷陌，秋风起，边城一片离索。马嘶渐远，人归甚处？戍楼吹角。情怀正恶，更衰草寒烟淡薄。似当时将军部曲，迤逦度沙漠。

这些作品接触到当时的一些社会现实情况。今天，我们从这些作品可以知道，金朝统治者对于中原和江淮地区的破坏是多么严重！

当时的情况使姜白石有山河残破的感觉。他自比为周代的大夫，在西周颠覆之后，看见宗庙官室的废墟上长满了庄稼，心里感到悲痛。

① 《淳熙己亥论盗札子》（《稼轩诗文钞存》）。

② 《观灯口号》诗。

姜白石曾怀念受奴役的北方人民。他说：“天边有饼（月）不可食，闻说饥民满淮北。”又说：“维舟试望，故国渺天北。”祖国南北应当统一。他赞扬曾经出使金朝的范成大说：“卢沟昔曾驻马，为黄花闲吟秀句。”自己也正向往着有朝一日能站在卢沟（今永定河）河畔，悠然自得，吟唱着赞美菊花的诗歌。

1203年辛弃疾任浙东安抚使，驻在绍兴时，姜白石就和他常来往，有互相唱和的作品。绍兴是春秋时代越国的都城（会稽），姜白石在这里想起了卧薪尝胆的越王勾践和功成身退的范蠡，不禁有许多感慨。1204年，辛弃疾镇守京口（今镇江）。他虽然一直遭受投降派的排挤压抑，但仍然积极进行北伐的部署。他在《永遇乐·京口北固亭怀古》一词中，表示了老当益壮的雄心。姜白石深深地受了感动，写成《永遇乐·北固楼次稼轩韵》一首：

云隔迷楼，苔封很石，人向何处？数骑秋烟，一篙寒汐，千古空来去。使君心在苍崖绿嶂，苦被北门留住。有尊中酒差可饮，大旗尽绣熊虎。前身诸葛，来游此地，数语便酬三顾。楼外冥冥，江皋隐隐，认得征西路。中原生聚，神京耆老，南望长淮金鼓。问当时种柳，依依在否。

“大旗尽绣熊虎”，何等盛大的军容！老英雄辛弃疾举起酒杯，眼望着北方。进军吧，中原的父老正期待反攻的鼓声。姜白石眼前闪耀着一线光明，胸怀开朗了，他勉励辛弃疾为抗击金朝统治者而继续奋斗。

但在现存的姜白石作品中，象这种气魄恢宏的诗词实在太少，而他的这种正视现实的思想也往往只是偶一闪现而已。因为距离实际斗争太远了，距离人民大众太远了，他缺少吸收艺术营养的机会。人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”。^①姜白石不接近这个源泉，自然缺乏旺盛的充沛的创作力量和克服忧郁的力量。游山玩水，虽然可以暂时得到一点安慰，但这点安慰是没有根基的，转瞬间便消逝了，继之而来的仍然是无穷尽的“岑寂”和“清苦”。

姜白石细致地描写了自己的心情和自己所看到的景物。他作诗填词都喜欢雕琢文字，但两者不完全相同。诗写得比较具体，易于了解。填词则费了很大的工夫去描写活跃的联想和飘忽的想象，用极少的文字把它们概括下来，甚至只透露一些暗示的痕迹。关于他的爱情的叙述，更是隐隐约约，语意闪烁。他有些特殊的生活经验不容易引起别人的共鸣，而且又常用典故，常用隐喻反衬的方法，别人也不容易追踪他的思路的变化。因此，空疏恍惚便成为姜白石词在文字表达方面的严重缺陷。

姜白石不但能作诗词，而且精研乐理，能创作乐曲。《宋史乐志》说：“当时中兴六七十载之间，士多叹乐典之久坠，类欲蒐讲古制，以补遗轶，于是姜夔乃进《大乐议》于朝。”1197年（宁宗庆元三年），姜白石进《大乐议》，论列古今乐制问题，提出了整理宫廷音

① 《毛泽东选集》第三卷，817页。

乐的意见。但没有被采纳。次年，他作《戊午春帖子》诗：“晴窗日日学雕虫，惆怅明时不易逢。二十五弦人不识，澹黄杨柳舞春风。”自己感叹怀才不遇。1199年（庆元五年），又献《圣宋铙歌鼓吹曲》歌词十四首。他说：“乞诏有司，取臣之诗，协其清浊，被之箫管，俾声畅词达，感藏人心，永念宋德。”模仿汉代铙歌的体裁，宣扬宋朝的所谓“武功”。其中有的歌词也反映了抗击金朝统治者的愿望。

姜白石的一生都在漂泊羁旅中，最后定居在临安，生活很困苦。病死之后，由于朋友的帮助，才埋葬在西马塍。苏洵《到马塍哭尧章》：“花案空空但满尘，乐章起草遍窗身”。^①周文璞《吊尧章》：“儿从外舍收残稿，客向空山泣断猿。”^②可以想见，姜白石在贫病交加的日子里，仍然辛勤地从事写作，可惜作品没有完全流传下来。

姜白石的歌曲旁谱是保存到今天的唯一的宋代乐谱。其中大部分是他的自度曲，也有同时人作的乐曲以及姜白石记录下来的旧曲，如《醉吟商小品》、《霓裳中序第一》。《霓裳中序第一》可能是当时还流传的唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》中的一段。根据这些材料，我们可以听到宋代的乐曲了。这是七百多年前的比较可靠的一批音响资料，因此，我们认为还是有研究和参考的价值的。

毛主席教导我们说：“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。”^③我们遵循毛主席规定的对待文化遗产的这一根本方针，来分析研究姜白石创作和记录的音乐作品，一方面要看到这些乐曲和他的歌词一样，大部分是描写没落士大夫的消沉情绪的，是不足取的；一方面也要看到这些乐曲中保存了一些传统的音乐因素，也可能间接吸收了当时的一些民间音乐因素，反映了当时作曲技巧的一个侧面。我们批判这些乐曲中的消极内容和情调，而利用这些材料探索宋代音乐发展过程中一个流派的特点和成就，供研究中国音乐史和从事音乐创作的同志参考或作为在艺术方面的借鉴之用。

① 《冷然斋诗集》卷八。

② 《白石道人诗集》附录。

③ 《毛泽东选集》第二卷，668页。

第二章 旁 谱 释

宋姜夔著《白石道人歌曲》六卷。其中备具曲调的，计有琴曲一曲，《越九歌》十曲，词调十七曲，凡二十八曲。琴曲依徽分弦序弹奏，自然能得到音声；《越九歌》所用，系律吕字谱，音声的本身，原已显明；二者都不需吾人再加努力。其历经多人研究，至今仍难得出结论者，惟词调十七首。本文即拟以词调为中心，而次之以其他歌曲。因词调所用，为宋人燕乐字谱，所以大部分的研究，将偏于这一方面。

一、考证宋人字谱之材料及来源

宋代的燕乐字谱是近世工尺谱较早的形式。古书记载着字谱，而比较可视为原始材料者，据现在所知道的，约有六种。虽然几经传抄与翻刻，诸书所举符号，已难保持最初的形式，但根据各书，加上一番比较的工夫，却并不是没有线索可寻。这六种材料是：

1. 宋朱熹（1130-1220）《琴律说》，用古代律吕，对照说明燕乐字谱各音字。
2. 宋史浩（1106-1194）《鄮峰真隐漫录》，我没有见过。据朱孝臧《鄮峰真隐大曲词曲校记》云，大曲《柘枝舞歌颂》及《柘枝令》，皆“缺文有旁谱。”
3. 《白石道人歌曲》中，注有旁谱之词，凡十七曲。
4. 宋张炎（生1248）《词源》有《古今字谱对照表》，无曲调。表中所用，亦为燕乐字谱符号。
5. 明王骥德《曲律》（《曲律》有《广仓学窘丛书》甲类第二集本）载《乐府浑成集》残谱，计有曲目十九，《娉声谱》一，《小品谱》二。三谱均用燕乐字谱符号注明音调。
6. 宋末陈元靓《事林广记》中，有《管色指法》、《乐星图谱》及《音乐举要》，均用燕乐字谱符号作说明。

二、考释字谱之目的

如果考释工作，不能在音乐方面探发出什么新鲜材料，以有助于音乐文化的建设，那末，我们便犯不上化了许多时间与心思，去作一些空洞无聊的考证。但考释燕乐字谱，却并不如此；我们已经有了具体的材料，有了可靠的旁证，而最重要的，我们又有现在仅存的宋人词曲的宝贵材料，一位著名诗人所作的若干曲调，作为我们企求明了这个“绝学”的对

象。我们在做枯燥无味的数字统计之时，不断有新奇的旋律，配合着富有内容的词句，来给予我们以极大的鼓励——说新奇，是不错的，因为这些宋人曲调，其旋律的进行，绝不平凡，有时颇出于我们意料之外。

据古来的记载，宋代词谱，除《白石道人歌曲》之外，还有《乐府浑成集》、《古今乐律通谱》、《行在谱》及《南方词编》四种。连较后的词谱在内，还有元张枢（1292—1348）的《寄閒集》，与杨缵的《自度曲》。

《乐府浑成集》似乎是宋代词谱的一部大集子。《齐东野语》曾说它“巨帙百餘，今歌词之谱，靡不具备；只大曲一类，凡数百解，他可知矣。”王骥德《曲律》所提到的《乐府大全》，明明就是此书。《曲律》第四卷也说，“予在都门日，一友携文渊阁所藏刻本《乐府大全》，又名《乐府浑成》一本见示，盖宋时词谱。止林钟商一调中，所载词至二百餘阙，皆生平所未见。以乐律推之，当得数十本。”现在所存的，只有上述的《娟声谱》等三曲。

《古今乐律通谱》，其名曾见于宋王洙（977-1057）的《王氏笔谈》，清方成培《香研居词麈》曾引及之；元中统建元（1260），寿昌榷场中得《南方词编》，一名《榷场谱》，见白朴《天籁集》卷下《垂杨》序；张炎《词源》谓张枢《寄閒集》旁缀音谱（按张炎长于张枢者四十四岁，张枢早年之作，张炎在晚年还可能见到）；这些谱，我们现在都已无从求访。杨缵度曲，多自制谱；但据《浩然斋雅谈》所说，杨缵的谱，在当时也已散失。

我们现在研究燕乐字谱，最高的梦想，固然是这些词谱，和可能另有他谱的重行出世。这梦想即使办不到，我们至少还保留着姜白石有谱的词十七曲，和王骥德《曲律》中所存有谱的词三曲，在我们手头。姜谱是不折不扣的宋代乐曲；《曲律》所存，如王骥德所推测，也至少是宋元间的乐曲。先把这些调子中所用的符号，一一与以了解，然后用现代符号，一一翻译出来，这至少是一件相当有价值，而值得我们着手去做的事。

三、历来对于字谱曾作考释之诸家

除了东西洋学者以外，我国历来对于燕乐字谱曾作考释或曾提到过的，有以下诸家：

1. 清方成培作《香研居词麈》，在其卷四《宋俗乐谱》条中，曾辨释姜白石旁谱。
2. 凌廷堪（1755-1809）作《燕乐考原》，偶然也引到姜白石集，但并没有引到旁谱。
3. 戈载作《七家词选》，曾论到姜白石的词，他所作为唯一根据的，似乎便是方氏的《词麈》。
4. 戴长庚作《律话》（1833）。《律话》中有《白石歌曲谱律说》，为姜白石词谱字字注工尺，惜所注仍然不甚可靠。

5. 陈澧（1810-1882）作《声律通考》，于别的方面，讨论相当深刻。于姜白石词谱，则谓“以朱子《琴律说》及《词源》考之，可由俗字而得当时字谱，由当时字谱而得律吕；

又以其宫调考之，可由律吕而得宫商，又由宫商而得今之工尺，……此不啻已重译而通矣”。虽谓“可被诸管弦”，然终未达到接近明了的地步。

6. 张文虎(1808-1885)对于姜谱，似乎研究颇久，可惜他早年和中年的著作，都已散失。同治元年(1862)他重校张奕枢本姜词，为《校语》一卷，朱孝臧曾附刻于《疆村丛书》姜词之后。

7. 郑文焯(1856-1918)作《词源斟律》，好牵强附会，辞多武断，最不足取。

8. 童斐作《中乐寻源》(1925)。他在卷上第五章《宫调》篇中所用宋人字谱符号，似以张炎《词源》为唯一根据；在卷下《歌谱》中，仅举姜词《醉吟商》一曲；他虽说谱中不能辨者仅一字，但同时却又说：“知其音而不知其节，更无从试拟”，而终于未曾加以深入探求。

9. 近人唐兰作《白石道人歌曲旁谱考》，载在《东方杂志》二十八卷二十号。

10. 近人夏承焘作《白石歌曲旁谱辨》，载在《燕京学报》第十二期。

四、宋人字谱之高低音字

宋人俗字谱所用符号，从性质上分别，似乎可分三种：一种是代表高低音名之字，一种是装饰音的省略符号，另一种是偶然应用而粗粗表示拖长及顿挫的时间符号。现在将朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、王骥德《曲律》及陈元靓《事林广记》中，凡说明文字，对照表，及曲调旁谱所列高低音字，都对照排列如下：

律名	琴律说		白石歌曲		词源		曲律	事林广记	
	俗字	今字	俗字	今字	俗字	今字	俗字	俗字	今字
黄	人	合	ム	合	ム	合		ム	合
大	マ	四下		下四	㊦㊧	下四		㊦	
太	く	四上	マ又	四	マ	四	マ	マ	四
夹	三	一下		下一	㊨	下一		㊨	
姑	ニ	一上	一	一	一	一	一	一	一
仲	ク	上	ム么么	上	ク	上		么	上
蕤	ム	勾	し	勾	し	勾	ㄥ乙	く	勾
林	ㄥ	尺	人	尺	人	尺		人	尺
夷	フ	工下		下工	㊩	下工		㊩	
南	ㄗ	工上	フ	工	フ	工	フ	フ	工
无	川	凡下		下凡	㊪	下凡		㊪川	凡
应	川	凡上	川ク	凡	川人	凡、大凡	ク	㊪川	大凡
清黄	乙	六上	ス又	六	么	六		ス	六
清大	川	五下		下五	㊫	下五		㊫	五
清太	ㄗ	五上	ㄗㄗ	五	㊬	五	ㄗㄗㄗ	ㄗ	高五
清夹	ㄗ	五紧	ㄗ	一五	㊭	紧五		ㄗ	尖五
清姑					ㄗ	尖一		ㄗ	尖一
清仲					ㄗ	尖上		ㄗ	尖上
清蕤									
清林					ㄗ	尖尺		ㄗ	尖尺
清夷									
清南								ㄗ	尖工
清无								ㄗ	尖凡

参考诸书符号,《琴律说》所举,虽然半音全备,但写法却大都与别的书不同。大约是出于另一个系统,不能取以解释姜谱。

《词源》所举,除“上”字之用“ㄣ”,独与《琴律说》相同,又“六”字用么,反与姜白石谱“上”字之形式相似外,余均与姜白石谱相合;在音字外加圈,以表示低半音,此则姜谱所无;据其八十四调表,以“⑩”表示“凡”之低半音,则其“凡”实与姜谱“凡”字之意义相同,已为“大凡”,而其《管色应指字谱》中之“人(大凡)”实为重复。

《曲律》之谱字,大都与姜谱相同。据王骥德之言,有旁谱之三曲,均为林钟商。按燕乐之所谓林钟商,就是普通所谓商调,合之乐律,为夷则均之商调;他所用到的音,应当是“黄、太、夹、仲、林、夷、无、清黄、清太、清夹”,译成俗字,应当是“合、四、下一、上、尺、下工、下凡、六、五、紧五”,并没有“勾”音。现在三曲都有“勾”音而无“尺”音;看起来所谓林钟商,似乎便是林钟均之商调,林钟商这一名词,在这里似乎是“雅乐”中一般的用法,而不是当时在燕乐中所通行的特殊用法。既是一般的林钟商,则所用的音,最多可以有“下四、四、一、勾、尺、工、凡、下五、五”,合起律吕来,便是“大、太、姑、蕤、林、南、应、清大、清太”。可是现在各曲所用,都只有“四、一、勾、工”与“凡”,共五个音,是缺少宫音与变徵音的林钟均;因为缺少两个音,所以调性并不十分固定;若把它看作太簇徵,则成为不用二变的五音调,反可以更为适合。现在不称为太簇徵,想是因为常用的燕乐中缺少徵调的缘故。无论如何,原来所标的调名,既是林钟商,我们固不妨仍旧把它看做一般的林钟商;它既是一般的林钟商,则它的结音,应当是“工”字。由此,我们知道,诸谱中加有右旁的“丨”,实都是“工”字。

《事林广记》的系统,与《词源》最为接近。试看《管色指法》中“凡”音的按法,知道它是低半音,即“下凡”;它的“大凡”,另有按法,确比“凡”音高半音,而与姜谱的“凡”音相合。但若再看一看《乐星图谱》,则又见得“⑩”是“下凡”,“凡”是“大凡”,与《管色指法》用字的意义相冲突。这种“大凡”与“凡”,“凡”与“下凡”的纠缠不清,也与《词源》犯了同样的毛病。《广记》音字,在形态上与他书略有差异者,只有“、”(“一”),“ㄣ”(“勾”),与“尖工”右旁的“丨”字而已。

五、“大凡”和“凡”之区别

上面所列举的各种音高符号之间,还有几点,须加以说明。第一,是“大凡”与“凡”,有何分别?这仅从一个名词,或几句说明,很难看出。幸而我们有陈元靓的《事林广记》,可以帮助我们解决这一个问题。《事林广记》《管色指法》中所载管色,计有官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等九种。这些管色名称之上,画着十九根垂直的管子。这些管子,虽然画成垂直,可是从它们开孔的样子——吹口开在管旁一点看来,

却明明是一些竖放着的横笛。十九根中，除了最后三根上面，特别注明“箫管六字”，“扈圣、鹧鸪工”，“扈圣、鹧鸪合”等字样，专以说明箫管、扈圣、及鹧鸪等器上某些乐音的不同按法以外，其余都只注“六”、“凡”、“工”等音名。意思似乎是说，这些音的按法，在九种乐器上都是一样的。管子上所画的孔，有“●”与“○”两种；因管身是向右侧放，所以只见半孔，其实是“●”与“○”的半边。“○”是表示上面的吹口，下面的出音孔，以及中间临时开放的孔；“●”是表示中间临时闭上的孔。若将此十六根管子上各孔开闭的形式，依着声音高低的程序另行排列，则当如下：

𠂇尖凡	○○●●○○	应作	●○●●○○
𠂇尖工	○○○●●●	应作	●○○●●●
𠂇尖尺	●●○○●●		
𠂇尖上	●●●○○●		
𠂇尖一	●●●●○○		
ㄣ音五	○●●●●○	应作	●●●●●○
久音六	○●●●●●		
𠂇大凡	○○○○○○		
𠂇音凡	○●●○○●		
7音工	●○○●●●		
人音尺	●●○○●●		
𠂇音勾	●●○●●●		
么音上	●●●○○●		
、音一	●●●●○○		
マ音四	●●●●●○		
ム音合	●●●●●●		

依通用的箫笛吹法，按吹各音，觉得它“五”音的按法，在笛上勉强可用，而出音不太纯粹；在箫上，则用此按法，绝对吹不出“五”音来；疑心是第一个孔画错了；六孔依次应当作“●●●●●○。”“尖工”的第一孔误，当闭，应作“●○○●●●。”又“尖凡”的第一孔也是错误的，也当闭，应作“●○●●○○。”此外，“上”、“尺”、“工”、“尖上”、“尖尺”、“尖工”等音，凡连开两孔之后，以下的孔，或开或闭，对于所发的音，完全不会发生高低上的影响；虽然照现在流行的吹法，这些下面的孔，都是开的，照《广记》这样闭着，也并不会发生差异的音。因此，可以说，《广记》上除了上述须加校正的三个音的按法以外，所有的按法，全是对的。换句话说，这个图式，从技术上言，是大体可靠的。

这图对于我们所作有益的启示，是三点：

第一，“勾”音确是在“上”音与“尺”音间的一个半音。这一点，足以解决后来少数乐律家因对于“勾”音的位置起了疑问而发生的无谓争执。

第二，“大凡”确是在与“凡”音比较后表示高低价值之区分名词。若以“合”为“宫”，则“大凡”相当于“变宫”，而“凡”音相当于“清羽”。若以“上”为“宫”，则“大凡”相当于“变徵”而“凡”音相当于“清角”。这里用“大凡”别于“凡”音，以低半音之“凡”音居于主要地位，再加上近世“小工调”之特别通行，及以“上”音作为常用的首调音等事实，足以启示我们，新音阶置第四度于低半音之位的倾向，在词曲音乐中，已曾相当地强烈。

但在姜谱里面，相当于应钟的“凡”音，是高半度，而配合着“大凡”的。所以，我们知道，《事林广记》之《管色指法》中的“凡”音，它通行的时代，至少应在姜谱之后。还有，《词源》之《十二律吕》节中，也以不加形容词的“凡”代表高半音的“大凡”，其低半音的“凡”，反加上一个圈而成“⑩”。由此我们知道，在张炎时代，“凡”之代表“大凡”，还是相当通行。他虽在《管色应指字谱》中另作“大凡”的说明，但他所说明的“大凡”，在实际应用上，他却早已用“凡”代替过。他的说明，非但是多余的，而且与他实际所用的系统是冲突的。这使我们觉得，“大凡”之别于“凡”，以及“凡”音之降低半音，在张炎时候，已在与“大凡”即“凡”的系统同时流行。所以张炎不知不觉地根据了当时另一些人的用法，竟作了一个与他自己的系统相冲突的说明。在同一的《广记》中，《管色指法》里面的“凡”是低半音，《乐星图谱》里面的“凡”是高半音，也不是出于同一的系统。

但现在，我们所研究的是姜谱，在姜谱里面，从理论上言，“凡”是高半音，所以我们也应当把它作为高半音看。照这样看法，我们的“凡”音以上，只高一个半音，便是“六”。我们并不需要“大凡”。张炎对于“大凡”的说明，对他自己的八十四宫调系统是不合用的，对于姜谱，更不合用。后人考证姜谱，凡提出张炎对于“大凡”的说明而予以积极价值的，都没有想一想，所谓“大凡”者，究有怎样的相对音高，都是空话，不必加以注意。

六、“尖”字之意义

“尖”之意义为“清”，即现代所谓高八度。这一点，可从《广记》之《管色指法》“尖一”、“尖上”、“尖尺”三音之按法与“一”、“上”、“尺”三音完全相同看得出来。因为此三音之本音与清音，按法并无分别，分别在吹气之缓急——所谓“口风”；本音急吹，便得清音。《指法图式》中十九管自右而左，似由缓吹而急吹，至十六管后，最末三管，代表某几种乐器上某些音的特殊吹法者，又用缓吹；所以它特别在三管之下，注明“轻吹”二字——“轻吹”者，即吾人所谓“缓吹”。十九管自右而左，至此而始注明“轻吹”