

樂



日本乐器法

三木 稔 / 著



静

三木 稔



雅

人民音乐出版社

1000

J653.136
513

日本乐器法

〔日〕三木 稔 / 著

王燕樵 龚 林 / 译

本书附盘可从本馆主页 <http://lib.szu.edu.cn/>
上由“馆藏检索”该书详细信息后下载，
也可到视听部复制

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

日本乐器法 / (日) 三木稔著; 王燕樵, 龚林译. 北京: 人民音乐出版社, 2000. 11

ISBN 7-103-02181-3

I. 日… I. ①三…②王…③龚… III. 民族器乐-日本 IV. J633.13

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 64028 号

著作权合同登记

图字: 01-2000-0423 号

日本樂器法

本书由日本音乐之友社授权出版
中文版权属人民音乐出版社所有

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

A5

7 印张

2000 年 11 月北京第 1 版 2000 年 11 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,060 册 定价: 58.00 元 (附 CD 盘两张)

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

前 言

很多日本乐器都是在7、8世纪中作为雅乐乐器从中国来的。而且和中国不同,这些乐器到现在为止大都保持原状。但是日本是欧亚大陆东端的岛国,很长时间处于闭锁的状态,因为和其他国家完全不同的音乐观很发达,所以各个乐器也就有其他国家所没有的独特的奏法。这一点很可能会给祖型相同的中国作曲家们各种启发。

日本民族乐器在大约四十年前尚未得到学习西洋音乐的日本作曲家们的重视,当然也就不可能有这样的民乐入门著作。可是在现在的日本,作曲家、演奏家以至学者都把我几年前写的这本书当成重要的词典那样使用。这次人民音乐出版社在日本国际交流基金的协助下,出版这本《日本乐器法》之举,我确信是为了亚洲音乐文化更加有个性的向高和广阔的方面发展的开端。我想不仅是为了精通日本乐器,而且对中国乐器的奏法,乃至对西洋乐器的使用都将可能产生影响。

在日本,国立剧场和文化厅每年共同举行为日本民族乐器作曲的比赛,对应征者不问国籍,我作为审查员特别期待中国的作曲家能参加。近年来日本乐器的独奏家和演奏团体也欢迎中国作曲家的作品,有很多人想委托有能力的中国作曲家写作品。

我的这本书在翻译成别国文字时,首先出中文版真是令我太高兴了。因为和任何其他国家相比,我最尊敬中国,最热爱中国。1983年,我为历史上首次在北京举行的中日民族乐团联合公演作曲以来,到现在的亚洲乐团为止,我不断地熟悉了中国的民族乐器,给我创造最初的机会的人就是现住在加拿大的作曲家王燕樵先生。从二十年前开始他长期居住日本,对我的作品全部都熟悉,也多次为日本的乐器作曲。所以,我就恳切地请他担任了这本中文版《日本乐器法》的全部监修和后半部的翻译。

近年来,由于工作往来成为我的朋友,并在和上海的交流中贡献力量的、住在日本的民族音乐学者龚林先生,他担任了管乐器等部分的翻译,在此我也表示感谢!

在感谢编辑主任苏澜深先生以及人民音乐出版社的工作人员为本书所做的特殊努力的同时,我高兴地等待这本中文版的完成。谢谢!

苏澜深

2000年3月3日

目 录

前言	三木稔
序	(1)
第一章 管乐器	(6)
第一节 篠笛	(8)
(一) 构造	(8)
(二) 各种基础音阶、变化音及指法	(8)
(三) 音域、音色	(9)
(四) 吹奏技术	(12)
(五) 手的技术	(12)
第二节 龙笛	(18)
(一) 构造	(18)
(二) 基础音阶、变化音及指法	(18)
(三) 音域、音色	(19)
(四) 吹奏技术	(20)
(五) 手的技术	(21)
第三节 能管	(26)
(一) 构造	(26)
(二) 基础音阶及指法	(26)
(三) 音域、音色	(27)
(四) 吹奏技术	(28)
(五) 手的技术	(29)
第四节 尺八	(37)
(一) 构造	(37)
(二) 各种基础音阶、变化音及指法	(38)
(三) 音域、音色	(42)
(四) 吹奏技术	(43)
(五) 手的技术	(46)

第五节 箏	(55)
(一) 构造	(55)
(二) 基础音阶、变化音及指法	(57)
(三) 音域、音色	(57)
(四) 吹奏技术	(57)
(五) 手的技术	(60)
第六节 笙	(64)
(一) 构造	(64)
(二) 基础音阶及指法	(67)
(三) 音域、音色	(67)
(四) 吹奏技术	(67)
(五) 手的技术	(69)
第二章 抱弦乐器	(73)
第一节 琵琶	(74)
(一) 构造	(74)
(二) 音域、定弦及调音	(78)
(三) 左手的技术	(81)
(四) 右手的技术	(87)
第二节 三味线	(92)
(一) 构造	(93)
(二) 音域、定弦及调音	(96)
(三) 左手的技术	(98)
(四) 右手的技术	(103)
第三节 有关特殊三味线的补充	(108)
(一) 粗杆(义太夫三味线)	(108)
(二) 粗杆(津轻三味线)	(113)
(三) 三线	(115)
第四节 胡弓	(120)
(一) 构造	(120)
(二) 音域及定弦	(122)
(三) 左手的技术	(123)
(四) 右手的技术	(125)

第三章 伏弦乐器	(129)
第一节 箏	(130)
(一) 构造 (130)	
(二) 音域及定弦 (134)	
(三) 左手的技术 (139)	
(四) 右手的技术 (144)	
第二节 关于特殊箏的追记	(152)
(一) 乐箏 (152)	
(二) 十七弦箏 (153)	
(三) 二十弦(二十一弦)箏 (154)	
第四章 打击乐器	(160)
第一节 皮革打击乐器	(161)
(一) 小鼓 (161)	
(二) 大鼓 (170)	
(三) 壹鼓、三鼓 (172)	
(四) 羯鼓 (172)	
(五) 乐太鼓(雅乐用) (174)	
(六) 大太鼓 (174)	
(七) 乐太鼓 (俗乐用) (180)	
(八) 缩太鼓 (181)	
(九) 大拍子 (185)	
(十) 桶胴太鼓 (185)	
(十一) 团扇太鼓 (186)	
(十二) 其他太鼓 (187)	
第二节 木、竹制的打击乐器	(188)
(一) 鼗 (188)	
(二) 编木 (189)	
(三) 笏拍子 (190)	
(四) 拍子木 (191)	
(五) 木钲 (192)	
(六) 木鱼 (193)	
(七) 四片竹 (194)	

(八) 小切子	(195)
(九) 鸣子	(195)
(十) 鱼板、板木	(195)
第三节 金属和石制的打击乐器	(196)
(一) 钟	(196)
(二) 磬	(197)
(三) 钲鼓	(198)
(四) 金钲	(199)
(五) 钲	(200)
(六) 钲(Atalikane)	(200)
(七) 铜锣	(202)
(八) 饶钹	(202)
(九) 钗(铜拍子)	(203)
(十) 铃	(203)
(十一) 音乐盒	(205)
(十二) 石磬	(206)
三木稔 包含日本乐器的作品表	(209)
后记	(217)

序

日本的乐器虽包含有从古就定居在这个列岛上的人们所制作的东西,但大多数是在6、7世纪左右由中国或韩国等国家传入的,从9世纪以来加进了民族的特殊爱好而形成了日本化的乐器。因此,日本的乐器与中国、韩国等国的现代民族乐器在形状和机能上都大不一样。

在日本,除了一千几百年前输入的雅乐以外,直到近代并没有其他涉及到多种日本乐器的合奏形式。1964年,我们组成了“日本音乐集团”,其目的之一就是为了揭示多种乐器之间的关系。三十多年来,我们大致整理完成了用日本乐器来进行现代合奏的技巧。日本乐器拥有着与西洋各种乐器及大型交响乐团一起合作演奏的技术及不少作品,这样也就为今后与亚洲各种乐器进行合作演奏打下了各种基础。但这并不意味着纯西洋化或是世界同一性,因为就继续保持日本乐器的独特性而言,我们从中也得到了经验教训。

正如《日本乐器法》中所叙述的那样,最初是因为我觉得有必要把对日本乐器的共同特性的认识写下来,就内容的好坏的看法而言取决于读者所设立的价值观。若以西洋或是亚洲其他国家的标准来评解日本乐器,其在使用中有很不如意的地方。但如果按日本的遵循自然的标准来进行价值判断,日本乐器也有显示其最高素质的时候。重要的是如何从各种乐器各自产生的过程来加以考虑。乐器与社会、政治一样,不管性质多么不同,但总能共存。作曲法、演奏法同样也不例外。

音列——被挑选出来的音

与其他民族乐器的情况一样,日本乐器就是为了使那些在我们的历史中自然地选择出来音阶* (谱例1)容易发出而被制成的。**

* 不同的研究者对日本的乐器法或是旋法**有着不同的说法。为了避免混乱,本书不涉及调式,只是按谱例所表示的五种音阶作单纯化的说明。

** 日本的“旋法”相当于中国的“调式”,而不是旋律法。——译者

在日本,从最古老开始,几乎所有的民谣按谱例来说都是阳音阶^{*},其次是同雅乐一起传入的音阶。旋律中的吕音阶^{**},虽然在雅乐中被废除了,但作为明治以后所谓的无四、七音阶在演歌等中因代表了日本而得到使用。另外还有构成了雅乐主流的律音阶。^{***}江户时代还有阴化音阶(一部分的音向下调低),即最具日本化的被称为都节的阴音阶。另一方面,在冲绳还有阳音阶的一种向上升的独特的琉球音阶。

谱例 1:

The image shows five musical staves, each representing a different scale. The scales are labeled on the left as follows:

- 阳音阶(阳)
- 吕音阶(吕)
- 律音阶(律)
- 阴音阶(阴)
- 琉球音阶(琉)

Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff, with some notes connected by lines to show intervals or glissandos. The scales are written in a style that combines traditional Japanese notation with Western musical notation.

注:括号内的 3 音音列^{****} 是小泉文夫提倡的各种三音例。

西洋交响乐团的各种乐器采用延长四音音列使之能演奏更多的调,并且用平均律的半音使演奏机能化。东洋的乐器虽然也许能选择这条路,但不要因为这样做了而失去乐器本来的特性。由于很有必要用日本的乐器来创造与现代相适应的音乐,因此我的立场是:尝试继续利用五音

* 在中国称之为五声音阶羽调式。——译者

** 相当于中国宫调式。——译者

*** 相当于中国征调式。——译者

**** 三相音音列在三木稔的原作中是テトラエルド,即英文 Tetrachord,它本指一个八度中包含的两个四音音孔。大调小调的四音音列是不同的,小泉文夫用来解释五声音阶各调式也是一个八度中含有两个音列,不过不是四个音、是三个音。——译者

音阶的特征制定进一步被扩大的音阶以适应各种乐器的方法。

现在,对经过训练的演奏者而言,无论什么乐器,只要硬做,都能奏出音域内几乎一切的半音,但主要音列以外的音,例如像尺八的装饰音,音量会变小;或像摇动箏柱一样需要特别的操作等。因此,对西洋乐器的功能和声般的转调来说一定是完全不适宜的。与之相应的是尺八能奏出半音之间的微细的音程,箏、三味线除了能奏出微妙的音程外,还能进行独特的余音的操作和音的组合。

音色

我们的先祖珍惜音色。现在从事传统音乐的人们也是极其保守的。在改良乐器时,人们不会为了便利、为了获得大的音量而破坏自己传统的音色。

亚洲独特的竹、桐木、桑木及替代了锦蛇皮的猫皮规定了日本乐器的音色。那些代用品通常把追求接近用本来材料制成的乐器的原来音色作为根本目的。

无论是就作曲或是演奏而言,模仿日本的自然音是根本。这在乐音的流淌中显示出来,而且不仅是乐音,即使是乐器的许多部分所发出的杂音也被吸收在音乐中。这种态度自约翰·凯奇以来,由于世界现代音乐的采用而得到了认识。

与声乐密切相关

几乎所有的乐器都是为了给声乐或是舞蹈伴奏而制作的,这是世界共同的现象。但在日本,除雅乐乐器以外,器乐的样式不发达的原因是因为各种乐器只能在与各声乐的密切相连中其机能才能得以延存。带有声乐性质的独特的技术还有许多被保留至今的原因大多在于此。

与前项再前项的内容相连,在日本,各种乐器都有称为歌唱的有趣的教授制度。用嘴唱出乐器的旋律的演奏形式有其独特的词汇,因此乐器不同,其意思也不一样。笛、箏的歌唱就是歌,因此,只要听见唱歌,笛、箏的微妙变化大致就能明白,虽然没有标明指法及弦线的编号。尺八有指法,三味线标明弦的编号及奏法。

歌唱与西洋音乐的视唱具有相通的地方,是一种非常具有音乐性,非常有用的形式。

以一音、一拨作为单位

佛教、特别是禅宗的影响,一音的价值、一拨所溶入的力度——即所谓的一音成佛的思想当然与乐器的机能相关。不管哪种日本乐器,为了奏出坚实的一个音,肯定都有比演奏西洋乐器化费更多能量的演奏方法,这种方法与称为无拍子的思维方式相连。一个音与下一个音之间的节拍间隙不是休止,而是一个重要的称为“无”的音。

但日本的所有音乐并不都是这样重,也并不是都缺少轻快性的,大多数庶民的音乐与此正好相反,轻松及优美的调子被看成是最重要的。

与自然的合一

在西洋,人类的文化是作为与自然相对立的东西而形成的;而在东洋、特别是在日本,崇尚的理想是文化与自然的合一。

在与外部隔离的石结构房子里,使得余音缭绕并产生出丰富的泛音。但在古代日本那样的开放性的建筑物中,或是在近代所形成的由草垫或是由称为榻扇*的吸音材料所围出来的植物性的空间里是产生不出高级的泛音的。因此,含有杂音的直接的拨弦、或者击打音就被认为是很重要的东西了。另外,就日本的传统音乐而言,那些包含着丰富泛音的华丽音响是以被拒绝的形式传进来的。这被看成是证明了在日本的思想中,这些形成与自然相对立的人工音响的观念等从来没有存在过。

9世纪左右,在对各种各样的输入乐器进行整理统一中,有两个引人注目的特征。其一是低音乐器的全部废除。这可能是由于泛音的容易发出以及其他微妙音程变化的被消除而被认为是非自然的缘故吧。

另外一点是不喜欢弦的持续音。这或许是在传音不好的日本式房子里听不见优美的音响或者是擦弦太粗糙,不被看成是自然界的音所造成的缘故。在孤独、寂寞的境界、间隔的空间里及在支声复调的多声音乐世

* 能移动的间隔房间的活动墙壁。

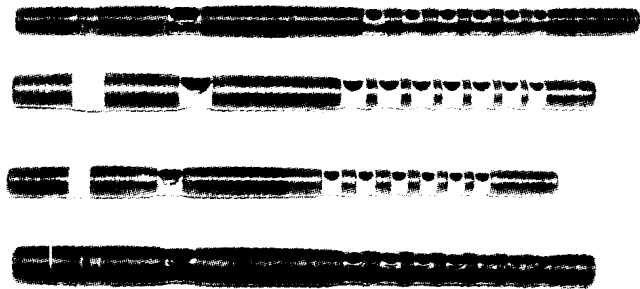
界中,低音或是持续音确实是不适合的。我们要尊重这种与日本自然相吻合的富有艺术性的乐器的应有状态。这种状态里具有最终的安稳感。但只是这样的话,对生动的人性的栩栩如生的反映还缺少爆发力,这也是事实。从古开始,青年对祭太鼓的喧嚣和无止境的持续的着迷就是这种情况的反作用。

一方面,我们从日本的传统艺术音乐静止的一面与民间艺能能动的一面结合起来加以考虑,另一方面,必须对日本的乐器今后的运用方法加以考虑*。同时,通过与其他亚洲乐器共同演奏来加以补充、创造出与西洋不同的音乐世界。如果能这样的话,一定能够奏献给人类新的幸福。

* 近年来,不仅是日本乐器,其他各种乐器的调音音高也在逐渐升高。以西洋音乐视为大体规范的 $a' = 442\text{c/s}$ (或 Hertz)作为基础的日本乐器的团体及个人不少,例如:古典雅乐的团体一般是 430c/s ,亚洲诸国也有 440c/s 的情况。因此,在制作合奏曲时,先要对构成该曲的乐器是否可以调整加以了解后才进行作曲,或最好制定一个演奏设想。

第一章 管乐器

在日本的管乐器中,横笛的种类有神乐笛、狛笛、篠笛、龙笛、能管、竹笛等;竖笛的种类有尺八、筚篥、笙等。其中狛笛、筚篥、笙、尺八(古代尺八)作为雅乐的乐器由外国传入,据说在这以前,在日本就有神笛,当时被称为大和笛。



从上至下:神乐笛、龙笛、狛笛、能管。

这些乐器的管子部分都是竹子做成的,但竹子干燥后容易裂开,因此为了防裂,同时也为了美观,笛管上大都用桦树皮或是樱花树皮把表面裹起来然后涂上漆加以固定。篠笛和尺八与生长时的竹子的朴实无华的姿势相接近。除了特殊的能管以外,原封不动地利用天然竹子的内侧的管乐器很多,但即使是正巧合适的圆筒管、圆锥管,在音响上的计算也不能成立,因为管中的空气振动复杂,因此制管后必须就每种乐器而对发出的音程上的误错进行调整。乐器的吹口也很朴素,很少有机械制成的。但就是这样的朴实无华,产生出了西洋乐器所没有的音色及结构,有时甚至会产生出所谓的神秘的演奏效果。

各种乐器都有较强的个性,在各论中将对各种乐器的特性加以叙述。但对音乐会上几乎不使用的神乐笛、狛笛以及已经濒临灭绝的天吹、一节

切等管乐器的说明已作省略了。

北海道的阿伊努族的人们经常使用的乐器中有一种口弦*，阿伊努人叫它做“木库里”。在细长的竹或金属制的主体上，切上嵌口，这个嵌口处正好是嘴的位置。用左手托住琴的左边的部分，右手拉住右端上面所装的线，用力向右拉，切口的部分就发生了振动，然后通过开着的口，在口腔中进行共鸣。就好似说话一样，一边改变口型，一边连续演奏，就这样，音响发生了各种各样的变化。

有时，尺八演奏者也制作并使用竹螺。把天然的粗竹砍下，然后捣空一侧，只使用一节。虽然一只竹螺只能发出一个音，但它可以发出普通的尺八不能抵达的低音域的音，因此相当有用。

由于山间僧侣使用而熟悉的法螺贝在印度当作佛教乐器使用，而且法螺贝在中国作为战争时的信号使用，因此可以说法螺贝是东洋笛的西洋角笛。法螺贝嵌上吹口，就像金属管乐器那样吹。大小尺寸的法螺贝都有，使用泛音能发出许多音。近年来，太鼓乐队经常使用该乐器，这样的标准乐器，本书不另设项目加以详细叙述了。

各论从通俗的篠笛开始。

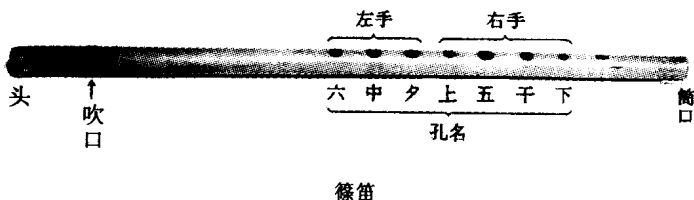
* 口弦的英文名是 Jaw's harp，在欧亚不少地区都有，阿伊族的口弦是其中一种。

第一节 篠笛

(一) 构造

篠笛的材料是矮竹(即矢竹)。笛管上只在靠近吹口(也叫歌口)的头部(闭管)和开着的洞口的周围用桦树皮裹卷着,在民间的娱乐活动中或在长谣曲(江户时代流行)、歌舞伎等的伴奏音乐以及祭神的民间舞乐而得到使用,也经常被使用在音乐会上。

篠笛的指孔以七孔为标准,但也有六个指孔的简便笛子。七孔的孔名在谱例2中表明。



(二) 各种基础音阶、变化音及指法

通过使用几支长度不一的篠笛,可以吹出相应的不同的调。以各种管的筒音的纯五度为基础,即:根据堵住吹口附近的四孔时发出的音把管定为三号管或者五号管等等。以理论上讲,最好有十二种管,但在现实中,经常使用的笛是三号到八号之间的八种笛。通过篠笛指孔一般的开合而产生的基础音阶大致为全音阶,从笛吹奏的普通音调中感觉出不是五音音阶的情况是一种意外。以八号笛为例(谱例2),容易吹、音量也大的基本音用白色音符来表示,堵一半指孔或是在吹口处吹的时候加上一些技巧性的装饰所发出的称为“魅力*”(音译,下同)，“魅力”的变化音用

* “魅力”变化音比基础音低,低半音的为“中魅力”,低全者的为“大魅力”;“卡力”变化音比基础音高,就管乐器而言,通常只高半音,高全音的例子几乎没有。