

3500.21

明乐八调研究

(日) 林谦三著

吴 庚译



上海音乐出版社

1957

東方音樂研究譯叢

明樂八調研究

[日本] 林謙三 著
張 虔 譯

中央音樂學院民族音樂研究所編

上海音樂出版社

1957

內 容 提 要

本书作者根据明代乐谱、乐器，并参照有关文献以探讨明乐八调及其乐曲，并触及一些关于唐宋以来俗乐调的演变问题。作者所根据的材料大部分是日本所保存的，并且在日本也是难得的，如书末所附明乐八曲即为首次公开于世者。凡此均足以为中国音乐史研究者的参考。

原文刊载于 1943 年日本山一书房

出版的《东亚音乐论丛》

东方音乐研究译丛

明 樂 八 調 研 究

原 著 者 [日本] 林 謙 三

翻 譯 者 張 虔

上海市書刊出版業營業許可證出字第 84 号

上海音樂出版社出版

上海福州路 677-679 号

开本：787×1092 耗 1/25

頁数：18頁 印張 1 11/25 文字：22千字

版次：1957 年 6 月第 1 版上海第 1 次印刷

印数：1 - 1550 册

新華書店上海發行所發行

統一書号 8127·060

定 价 (10) 0.26 元

秋风辞	33
白头吟	34
估客乐	34
玉台观	35
关雎	35

东方音乐研究译丛

明 乐 八 调 研 究

[日本] 林 謙 三 著
張 虔 譯

中央音乐学院民族音乐研究所編

上 海 音 樂 出 版 社

1 9 5 7

內 容 提 要

本书作者根据明代乐谱、乐器，并参照有关文献以探讨明乐八调及其乐曲，并触及一些关于唐宋以来俗乐调的演变问题。作者所根据的材料大部分是日本所保存的，并且在日本也是难得的，如书末所附明乐八曲即为首次公开于世者。凡此均足以为中国音乐史研究者的参考。

原文刊载于 1943 年日本山一书房

出版的《东亚音乐论丛》

东方音乐研究译丛

明 樂 八 調 研 究

原 著 者 [日本] 林 謙 三

翻 譯 者 張 虔

上海市書刊出版業營業許可證出字第 84 号

上海音樂出版社出版

上海福州路 677-679 号

开本：787×1092 耗 1/25

頁数：18頁 印張 1 11/25 文字：22千字

版次：1957 年 6 月第 1 版上海第 1 次印刷

印数：1 - 1550 册

新華書店上海發行所發行

統一書号 8127·060

定 价 (10) 0.26 元

目 次

本目次为编者所拟

引言	5
明乐之工尺谱乐器与宫调	9
仲吕均三调	16
一 道宫	16
二 小石调	17
三 正平调	19
无射均二调	21
四 越调	21
五 黄钟羽	22
夹钟均二调	23
六 双调	23
七 双角调	24
夷则均一调	26
八 仙吕调	26
余论	27
附记	31
附谱	
关山月	32
清平调	32
思归乐	33

秋风辞	33
白头吟	34
估客乐	34
玉台观	35
关雎	35

引 言

明末因避兵乱渡海來長崎而遂归化日本之魏侯(之琰)所帶來的明代俗乐,世称之为“明乐”或“魏氏乐”。明乐在魏侯后裔皓(子明、君山)时——宝曆、明和之間(公元1751—1772年)——以京师为中心而上下風行一时,其余势及于幕末(公元1867年以前),与新兴的清代俗乐即清乐相并流行,而其一部分乐曲为清乐所攝取,因之,至明治时代(1867—1911),乃通称清乐为明清乐。这种称法頗使人有羊头狗肉之感,虽然被称为明清乐,但其乐器演奏之规范均屬清乐系,仅有極少数的明乐歌曲被移入其中而已。明乐有它独自の乐器和奏乐的规范,用它自己固有的乐調,所以虽然明乐、清乐同为中國两个时代相繼的俗乐,但其間終有嚴格的区别。及于今日,这两种音乐殆均已成为过去,清乐尚有一部分殘存在長崎一帶,而事实上几已湮滅無余。著者对于明乐之实际所知甚微,但对其所用之八調与当时的南北曲及日本唐乐調之間有着密切关系的地方,日本乐調中所沒有的特異之調以及彼此調律高度之差異等問題,一向深感兴趣,时常手翻其乐譜,口吟其歌曲。今参酌手头所有的几册明乐書中之古人記載,并根据作者对其旋律之体会來在这篇小文中申述一下个人对于明乐八調的看法。

所謂明乐八調者,即:一、越調;二、双角調;三、道宮;四、双調;五、小石調;六、正平調;七、仙呂調;八、黄鐘羽等八种是也。我研究

此八調所使用的資料如下：

一、《魏氏樂譜》——明和五年(1768)刊。本書系于魏子明至京師傳授明樂後，因受學者逐漸增多，為了減少受學者逐曲抄錄的一部分勞力而刊行的。本書的編輯者為平好(師古)，收有明樂二百餘曲中之五十曲。刊本之歌辭附有唐音的注音，按樂曲之緩急記於相應之格內，其旁留有填記明笛工尺譜之空白。只有這個工尺譜是由受學者填寫的，這可能是為了防止樂曲的濫傳，故未填記工尺譜之刊本的价值甚低，而填記工尺譜之刊本又有只記工尺譜和加記笙譜、箏譜、鼓譜與其樂器記號等不同之差別。我是以几本帶有填記工尺譜的本子來對照使用的。

二、《魏氏樂器圖》——安永九年(1780)筒井郁(景周)編。內有明樂所用樂器、衣冠之圖解與記載，為了解明樂律之重要資料。

三、《樂譜》魏氏君山輯——長原春田之未定稿。本書是在收羅《魏氏樂譜》、《魏氏樂器圖》、和全部傳寫的明樂譜的企圖下而編輯的。但這個計劃遠未完成，只是在樂曲目錄中提出了七十八曲，而在樂譜方面只錄有十九曲，其餘都是空白。其中有四個曲譜和二十八種曲名是《魏氏樂譜》所未收入的。本書有笛、瑟、琵琶、月琴等樂器圖及《魏氏樂器圖》所未有的重要的樂律記事，然未必盡系魏氏所傳。如瑟之八調的調弦法中有七種可以認為都是應用了日本所傳的雅樂箏之古式調弦法的，又如笙與雅樂笙之合竹^①相似。編者春田是明治初(1867年以後)著名清樂家長原梅園女史的兒子。

四、《明樂譜》——系寫本。筆者不詳，可能寫於明治初。共收二十曲，其中有十三個曲譜為《魏氏樂譜》所未收入者，並有不見於春田

① 使兩個或兩個以上的笙管同時發音所形成的和聲，日人稱之為“合竹”。——譯者注

譜目錄中之曲七篇。

五、《中華乐之始》(拟題)——寫本二册。寫于幕末，著者不詳。書中有“明乐傳入本朝之濫觴”一章，和关于明乐器之奏法与律之口傳的記載，而关于瑟、琵琶、月琴及笛等之律的記載尤为詳細。

六、《灵星小舞譜》——明朱載堉撰。書中收有“立我烝民”、“思文后稷”、“古南風歌”、“古秋風辞”等四曲，前二曲和后二曲同样与魏氏乐所用者殆为同曲。春田譜目錄中亦有上記四曲之名，若將同譜所收之“古秋風辞”、《明乐譜》所收之“古南風”与朱氏譜对照时，即可确定其为同系之曲。朱氏譜与魏氏譜的節奏頗为一致，僅某些地方于調性上有所差異。

七、乐器——东京音乐学校所藏江戶时代(1603—1867)制明乐器一具，紀州、德川家所傳古制之龍笛、長簫、琵琶等。此与上述乐譜、乐器圖等均为研究明乐之重要遺物。

以上資料中，做为明代乐譜之可供研究乐調之用的有《魏氏乐譜》之五十曲及其未收之十六曲，^① 共計六十六曲。今按調別分类如下。因魏氏譜以外之曲原未注明調名，故暫按我个人的見解分类，以()区别之。而魏氏譜之注中亦有令人难于尽信無疑者，因系古人所注，故仍沿之不改。

仲 呂 均	道	宮	{	楊白花，聖壽，美山月，桃叶花，小重山，*杏花天，平蕃曲，瑞
				鶴仙，離头吟，風中柳，慶春澤，齐天乐，〔雨中花，鳳樓梧，醉蓬萊，登仙台，昭君怨〕
				煥煌乐，清平調，遊子吟，*思归乐，宮中乐，賀聖朝，長歌行，*〔古南風，梁父吟，烏夜啼〕

① 原文作“十五曲” 但与总曲数及表中所載曲数不合，乃知应作十六曲。又关于魏氏乐譜所未收之曲，乐譜中說明有四曲，明乐譜中說明有十三曲，应为十七曲。不知是錯在哪里。——譯者注

	正平調	{	寿陽乐,蝶恋花,喜迁鶯,*玉胡蝶,采桑子,天馬,秋風辞,洞
			仙歌,水龍吟,鳳凰台,大聖乐,青玉案,大同殿,〔鷓鴣天,獅子序,古秋風辞,永遇乐〕
无射均	越調	{	沐浴子,醉起言志,万年观,①玉台观,〔水中月,烏西曲;綠蓮曲,归雁〕
	黄鐘羽		行經華陰,江南弄,大玄观,陽关曲*,清平乐*,白头吟,千秋歲*
夾鐘均	双調	{	——甘露殿,关雎,昭夏乐,龍池篇
	双角調		——江陵乐,估客乐
夷則均	仙呂調	{	——月下独酌

上表所列諸曲中之游子吟、陽关曲、清平乐、千秋歲与長歌行等有小石調与黄鐘羽之兩說,小重山有道調与小石調之兩說,喜迁鶯有正平調与双角調之兩說,今附記于此。根据調名的不同須用不同的研究方法,故調名之探討極為重要,可惜除古人注記外,尚缺其它足以征信之資料,故暫按上表分类。

① “观”疑为“欢”之誤。——譯者注

明乐之工尺譜乐器与宮調

明乐中的声乐和其他許多中國音乐之情形相同，是占据中心地位的，旋律乐器的任务是伴随歌曲齐奏，协助歌声以增添音色之变化。不过因为歌者的歌律多模仿笛律，所以笛尤其所謂明笛的龍笛和長簫在乐器中格外受到重視。^① 因之，所謂明乐工尺譜的歌譜之具有笛譜体裁，乃系当然之事。更以我國人民不適于以唐音歌唱，因之明乐自然由以声乐为中心趋向于以明笛为中心。欲知明乐的律和調，首先必須懂得以明笛为首的明乐旋律乐器之律制。

今先从明乐之标准律与譜字談起，其黃鐘之相当于我國(日本)黃鐘，是早已被明确指出的。^② 若根据我个人的見解，江戸时代的黃鐘可能較今日者低半律($1/4$ 音)，^③ 今为易懂起見改用今日之律以示明乐十二律之高度如下：

黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	无射	应鐘
黃鐘	驚鏡	盤涉	神仙	上无	一越	斷金	平調	勝絕	下无	双調	鳧鐘
a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g

① 《魏氏乐譜》，宮奇圖識云：“其歌法，則取正于笛，欲知乐調者，徵之瑟弦，而諸弦歌皆从笛起之”。——原注

② 《魏氏乐譜》，宮氏注：“魏君所傳凡八調，其黃鐘当此方之黃鐘”。——原注

③ 參閱拙著《东亚乐器考》中之“恩德院律管与近世音律之变迁”。——原注

此十二律与工尺譜对照则为：

黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
↓		↓		↓	↓		↓		↓		↓
合		四		乙	上		尺		工		凡
六		五									

以合字当黄鐘为宋以來之古傳。若遇到需要中間譜的情形时，例如借用乙为夾鐘和無射为凡，宋以來之法系于四、五、一（=乙）、工、凡等字上冠以上字或下字，于上尺之間置一勾字，而明乐中除下乙、下凡之外，殆無使用中間譜之必要。又为了表明同律之清濁而使用下列字体。当然这个全音域是器乐的。

	a	h	#c d	e	#f	#g
濁……	△	四	乙上	尺	工	凡
清……	合	五	乙上	尺	工	凡
	六					

那末就上面工尺譜來說，明乐器中之具有固定律的笛和云鑼等类乐器以及按一定方法調弦的弦乐器之律的配置是怎样的呢？顯然这个工尺譜所保有的律和在音程关系上是以上(d)为宮之仲呂均諸調的乐器之特別引人注目是并不足为奇的。乐器与乐曲之調的关系是緊密的，一旦乐曲在乐器上被演奏过之后，便不能不承認最适于奏乐之調自然有被保留的傾向。例如对笛之难于运指之調自然敬而远之，而对于易于吹奏之調則頻頻使用。明乐之所以頻頻使用仲呂均諸調，即在于其乐器最适于此均諸調之奏乐，拥有不便于作移調演奏之乐器群的明乐如果是以某均調为主，則除与之有着深切关系的二三均調之外，其余諸均調因不适于奏乐而不得不將之放棄。其結果是采用做为中心的仲呂均，和与之成順次关系的無射、夾鐘、夷則等三均。由于这些关系，这四均宮声的律形成了倒轉的十二律相生的

f c g d

夷→夾→無→仲的連鎖；同时具有以仲呂为宮、为征、为商、为羽之五

声相生的关系,而其中無射均与仲吕均为直接关系,故明乐最常用此二均。为易于了解起见,将其重要旋律乐器之律的配置及其所能奏出之均的关系表解如下:

	a	$\sharp a$	b	c	$\sharp c$	d	$\sharp d$	e	f	$\sharp f$	g	$\sharp g$		
	黄	太	大	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应		
	合		四		乙	上		尺		工		凡		
龍長笛	0		1	0	2	3		4		5	0	6	使用中吕均 0时能奏無射、夾鐘均	
箏	4		5		6	0	6	1	背	2	8		3	仲吕均
巢笙	12 15		7 11	(17)	5 10 17	13 14		4 8		1 3	2	6	仲吕、無射均	
右中左 云鑼	3 2		4 3		1	2				1		3	1	仲吕、無射均
III	5 13	6	7 14	8		0 9		1 10	2	3 11	4 12			仲吕、無射、 夾鐘、夷則均
III 琵琶	0 9		1 10	2	3 11	4 12		5 13	6	7 14	8			
II	4		5	6	7	8		0 9		1	2	3		
I	0 9		1	2	3	4		5	6	7	8			

凡 例

1. 数字0表示笛之体中音或弦之散声, 1, 2等表示笛之指孔或弦之柱。背为背孔。
2. 《魏氏乐器图》从巢笙之第十七管为姑洗, 而春田注以为夹鐘。
3. 《乐器图》中巢笙、雲鑼之“中”相当于无射, 笙之“丁”相当于姑洗。
4. 关于月琴的律, 因稍有可疑之处, 故未列出。

据上表亦可知明乐器最适于仲吕均, 次为無射均, 对于夾鐘、夷則均則漸趋疎远。乐曲之均調亦与之相呼应, 仲吕均之三調为最多, 占七成; 無射均之兩調占二成; 此外夾鐘均之兩調与夷則均之一調則

所占極微。以上八調虽然对于明乐之任一旋律乐器都適用，但对于瑟來說尤被重視。^①可惜無從得知瑟之原有調弦法，不可能通过瑟來理解八調原貌，但根据古人之記載还可以推知其大概。

根据古人注記，明乐八調系以越調为無射商，以双角調为夾鐘閏宮，以正平調为仲呂羽——余准此——由此可知：其調名与南宋《詞源》等所傳者实相等。勿庸贅言，此乃淵源于唐之俗乐調，唐代于黃鐘、太簇、夾鐘、仲呂、林鐘、南呂，無射等七均各設以宮、商、角、征、羽等四調，^②計共用二十八調。宋代在比唐代古律約高二均的教坊律上，將它繼承下來并且加以擴充而傳至南宋。其原調高度与俗称虽然是無甚差別地世世承傳着，而在雅称上唐与北宋、南宋二代都多有不合者。例如正平調唐称为林鐘羽，北宋称为太簇羽，南宋称为仲呂羽。根据这一点可知明乐八調是南宋風的。^③

其次，談一談上述諸調之調性，由宮、商、角、变征、征、羽、变宮等七声^④所構成之一均中，以宮声为主声的叫做宮調，以商声为主声的叫做商調——余准此。顧名思义，可知主声为一調之中核的主要音，原則上一曲之終声須选取一調之主声。故宮調以宮声終，商調以商声終，我國（日本）唐乐殆皆遵守此一原則。其例外情形有以与主声成屬音关系之声終曲者。或謂一曲之起声亦应选取主声，^⑤近代中國雅乐就是相当忠实地信奉这一規則，而我國唐乐則不尽然，并不如对終声之嚴守。

① 《魏氏乐譜》，宮筠圖注：“其歌法，則取正于笛，欲知乐調者，征之瑟弦，而諸弦歌皆从笛起之”。——原注

② 此处顯然有誤 据《宋书乐志》，无征調。——譯者注

③ 关于唐宋兩代之俗乐調在拙著《隋唐燕乐調研究》中有詳細之敘述。——原注

④ 原为“六声”但因文中既舉出七声，故改之。——譯者注

⑤ 蔡元定之《律呂新书》即其代表。——原注

虽然宫、商、羽等皆以宫声、商声、羽声为主声，然而关于角调像在唐代传入我国之角调曲——例如“乌歌万岁乐”（太簇角）^①——所示，除有以角声为主声之调（正格）外，尚有以角之属音变宫（宋之闾）为主声者（变格）。^② 明乐之唯一角调——双角调之保有此种遗风，是令人感到兴趣的。若将上述诸调排列时，则如下表。（表内变为变征，闾为变宫）

宫调	— 宫 ○ 商 ○ 角 ○ 变征 ○ 羽 ○ 闾 宫
商调	— 商 ○ 角 ○ 变征 ○ 羽 ○ 闾 宫 ○ 商
角调（正格）	— 角 ○ 变征 ○ 羽 ○ 闾 宫 ○ 商 ○ 角
羽调	— 羽 ○ 闾 宫 ○ 商 ○ 角 ○ 变征 ○ 羽
角调（变格）	— 闾 宫 ○ 商 ○ 角 ○ 变征 ○ 羽 ○ 闾

将唐乐调传至今日的我国（日本）雅乐经过千年而徐徐变形，其不保有唐代原来调性者已有半数，此乃必然之事，而明乐调也有情况虽异而结果相似之处。我想在欲知其变貌之前应先了解其典型姿态，故今将明乐四均八调之理应如此的七声配置表解如下。（表中记有调名之声为该调之主声，表见第14面）

明乐和南曲一样，以省略变、闾二声的五声所构成之曲例占大多数，如北曲之具有七声或六声者仅占二成，尤其七声完备者在七十七曲中不过只有四曲而已。此外终声方面也有若干远和上述情形相异之例外——当然此种情形常见于近代南曲北曲之中，而在明乐中仅属少数。明乐谱中的终声，是在各曲之末附有以三字声组成之一定终句。据此可知：实际上都是以调之主声终曲，而不返回主声之曲之

- ① 收入《博雅横笛谱》之整涉调曲中，冠以太簇角整涉调。因本调系整涉调又为七声之律，故收入整涉调中。以角声（#1）终曲。——原注
- ② 唐代变格角调之遗例见《焘煌琵琶谱》与《国宝五弦谱》中。又在宋张炎《词源》所揭八十四调中列有兩種十二角调。一为正格，一为变格。夾闾双角即闾后者。——原注