

元杂剧

刘崇德 著

乐谱研究与辑译〔上〕

剧

他年古干牛日早變了地下潛夫算從東天意糊塗
世事粗疏你看順風船難駛入小川湖順風船





元杂剧乐谱研究与辑译(上)

刘崇德 著

河北教育出版社



元杂剧乐谱研究与辑译(下)

刘崇德 著

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

元杂剧乐谱研究与辑译/刘崇德著. - 石家庄:河北教育出版社,2003.5
ISBN 7-5434-5084-4

I.元… II.刘… III.杂剧-乐谱-研究-中国-元代 IV.J643.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 030948 号

书 名	元杂剧乐谱研究与辑译(上、下)
作 者	刘崇德
责任编辑	孟保青
装帧设计	张克瑶
出版发行	河北教育出版社 (石家庄市友谊北大街 330 号)
印 刷	河北天润印刷有限责任公司 (石家庄市北二环西路 201 号)
开 本	787×1092 毫米 1/16
印 张	59
字 数	900 千字
版 次	2003 年 5 月第 1 版 2003 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5434-5084-4/J·423
定 价	83.00 元
版权所有	翻印必究
法律顾问	徐春芳 陈志伟

《元杂剧乐谱研究与辑译》序

唐诗、宋词、元曲，代表了中国历史上三个朝代的文学创作顶峰。广义地说，诗、词、曲都是诗歌，也都是可以歌吟演唱的韵文。中国诗歌历史悠久，传统深厚，从先秦到近代数千年间，诗歌的巨流一直在中华民族的沃野上气势磅礴地奔腾向前。无论是晦冥风雨还是丽日晴天，诗歌艺术都在文坛上熠熠生辉。尽管在某些朝代，其他样式的文学创作确曾雄峙一峰，或应时崛起，却并未因此影响诗歌创作的蓬勃发展。元杂剧以剧诗为特征脱颖而出，诗、词、曲就像三条大河，浩浩荡荡流贯于中国文学史，闪烁耀眼的光芒：或谱曲弹唱，流传于舞榭歌台，或辗转背诵，低吟于田野、林泉、肆坊、殿堂，其影响何止千家万户；有的已演变成谚语、民歌，至今仍活在人民口头上；或远涉重洋，让欧美读者倾倒，卓然雄踞于世界文坛，向全球辐射出华夏文明的灿烂辉煌。

元杂剧的崛起，正是不断吸取各族人民对诗歌艺术的滋养，综合了诗、文、书、画、乐、舞、戏的创造和技艺，以歌舞演故事，绘声写影，塑造古今人物形象，成为崭新的歌舞台艺术。但明代后，模拟之作泛滥，甚至将前人偶然所为，误认为定式，反复追摹其外在特征，虽不乏技艺的娴熟与工巧，不幸已失元杂剧那样自然、纯真的审美价值。于是，元杂剧的艺术形式面临解体，派生出三百多个剧种，变成百川汇聚的戏曲汪洋。其实，任何文学艺术的具体形式和体制，都是“定体则无，大体须有”。因此，既不能千篇一律地作形式模仿，也不能置大体规范不顾而主观臆造，徒丧艺术本体特征。因为艺术的继承与革新相反相成，不可能一成不变，所以必须紧随社会时代，有所选择，有所继承，有所借鉴，有所创新，这是文学艺术发展前进的普遍规律。

早在20世纪初，王国维为了探索戏曲艺术的继随关系和发展规律，对宋代平话、元代杂剧和明代小说，都进行了认真考察，为戏曲史论研究奠定了坚实的基础。他继承了清代乾嘉以来我国

汉学家的治学经验，又接受了近代西方的研究方法，使考据和科学分析紧密结合起来，广征博引，比较参证，训诂考订，分析综合，从戏曲的萌芽、形成、发展、演变的历史过程中，考察源流，启承发展，总结规律。既考察了构成戏曲的各种条件和因素，又考察了戏曲与社会、时代、地域、民族、风俗的相互关系和相互影响，因此得出一系列比较科学的结论，提出前所未有新见解。他的研究成果，至今仍被文艺史论家所采纳。

不无遗憾的是，标志着戏曲艺术主要特征的音乐声腔艺术的研究，至今尚无王国维研究戏曲文学那样的全面系统。其原因主要不外乎两点：其一，王国维的考察已经证明：“词曲一道，前人视为末伎，不复搜讨，遂使一代文献之名，沉晦者且数百年。”由于戏曲文献资料奇缺，使他“痛往籍之日丧，惧来之无征”，从而迫使他“博稽故简，撰为总目”，先后完成《曲录》、《戏曲考原》、《唐宋大曲考》、《宋元戏曲考》等一系列著作，以补历史遗缺，供后学检索研究。其次，由于西方音乐东渐，记录传播音乐创作成果的正谱、简谱通行于世界，在我国广泛流传后，国内音乐界反而对先辈发明创造的民族音乐及其古谱系统日渐陌生；早年的古曲研究家们，历经十年动乱的种种磨难，能幸存者已寥若晨星，在流行俗乐暴发起红的今天，从事高雅音乐创作与研究已是凤毛麟角，何况是如此冷背的传统戏曲音乐的整理和研究！

令人钦佩的是河北大学刘崇德教授，数十年如一日，潜心于民族音乐典籍的整理与研究，不仅对繁杂琐屑的历史资料进行了大量的搜集、整理和考证，而且在理论上提出了自己的独到见解，并在指导博士研究生之余，对近代曲学大师吴梅称之为“词山曲海”“天下之宝”的巨著《九宫大成南北词宫谱》进行了考订今译，交由天津古籍出版社印行之后，又从南北曲、昆腔、弦索调等古曲谱中，辑译出元杂剧乐谱七十余折（即一场戏、一套曲），曲牌八百多支，涉及剧目一百一十多种，编著《元杂剧乐谱研究与辑译》一书，近期也将出版。

此书除元杂剧乐谱今译外，分四章对杂剧音乐的特点，今存元杂剧乐谱资料的主要来源，和元杂剧乐谱的声情表意系统，都进行了分析研究。详析了宫调、曲牌、联套和音韵格律的规范，北曲杂剧声乐的嬗变概况，传本元杂剧乐谱典籍所收曲目标志的时代特征以及曲目在不同历史潮流阶段的演变。并通过循谱求声，阐述了北曲声乐艺术的演唱技巧、板眼、叠腔、结音和口法等。这样，《元杂剧乐谱研究与辑译》一书，不仅为民族戏曲音乐的研究和爱好者，提供了一部比较完备的学习研究资料，也为历史悠久的地方戏曲音乐追本溯源和推陈出新，展示了可靠的参照范例，甚至对当代流行音乐词曲创作的提高、升华和民族化，也是必不可少的有益参照。可以毫不夸饰

地说，认真研读此书，对当代方兴未艾而发展方向晦冥的流行音乐创作，也将大有裨益。

《元杂剧乐谱研究与辑译》，搜集了现存北曲杂剧和昆腔所继承的杂剧，还慎重甄别了弦索元音中清唱的元杂剧曲目，一并辑译于篇末。刘崇德教授采用的主要乐谱典籍有以下几种：

一、清内府刊本《九宫大成南北词宫谱》，1741—1746年和硕庄亲王允禄奉旨召集周祥钰等编。全书八十二卷，北曲占二十九卷，其中有金元诸宫调、元明散曲和大量北曲杂剧乐谱。计收元杂剧一百一十种：见于《元曲选》者六十九种，见于《雍熙乐府》者二十四种，另有十七种为上列两书所无。此书乐谱虽无整本杂剧，却有完整的杂剧乐谱六十折，其余收入杂剧曲牌一至若干支不等。由于编者所据多金元古谱旧本，足资修订别本曲文论误。又元人王伯成著《天宝遗事》诸宫调已久佚不传，而此谱存曲多达一百二十支；收《董西厢》诸宫调一百四十八曲，几及全本之半，远比他书为多，故此谱多存元明古谱原貌。

二、1792年叶堂编辑的《纳书楹曲谱》，共二十二卷，是我国第一部昆曲乐谱，收昆曲及地方时剧、散套清曲百余种，五百余折。此谱与《九宫》谱所本古谱不同，是时尚流行唱法谱本。既体现了“口口相传，依然嫡派”的北曲风貌，又带有北曲昆唱的痕迹。共收元杂剧乐谱十四种，三十二折，与《九宫》谱相同者十一种，十八折，但比《九宫》谱多出十余折：即《昊天塔》多“五台”折，《马陵道》多“孙诈”折，《追韩信》多“点将”折，《西游记》多“揭钵”“女国”折，《唐三藏西天取经》多“北钱”折。另有《单刀会》、《苏武还朝》两剧，《九宫》谱仅收数曲，此书则收此两剧“刀会”“训子”与“告雁”“还朝”各二折。叶堂编辑此谱，试图尽量保持谱本原貌，故于《气英布》、《货郎旦》二剧按语中说：“元曲元气淋漓，直与唐诗、宋词争衡，惜今之传者绝少。”在“北钱”折按语中又说：“气盛辞雄，的系元人手笔，惜为俗伶所删，余未见原本，姑为酌定。”此书与《九宫》谱比较，所录曲谱更多地体现了流行的唱法，如《追韩信》“收江南”折第四句的叠唱，《气英布》“赚布”折，依当时演出实际，比原谱低一度等。此外，大部分曲谱都标出叠腔、擞腔、断腔等口法，至今这些口法仍在昆曲中流传。

三、弦索谱：一为沈道、程清编《校正北西厢弦索谱》二卷，清顺治年间（1644—1661）刊行，今残存下卷。一为《太古传宗》，1749年刊行，和硕庄亲王允禄奉旨召集汤子彬、顾峻德编辑，有《琵琶调西厢记曲谱》（即《北西厢》弦索谱）二卷；又收元明散套、杂剧四十六套曲，其中有元杂剧《风云会》、《御沟红叶》二种。从所收《弦索调时剧新谱》看，其演唱口法已经昆化，而多为时剧南音。此书乐谱表明，弦索调是弹奏、演唱并重的表演艺术，故谱中将伴奏、过

门曲一并标出。又因为这种演唱要符合伴奏乐器琵琶一板八眼十六弹的节奏，所以没有散板曲，记谱形式也与戏曲谱不同，即只标“底板”而不用“腰板”，故《九宫》谱编者称之为“别是一体”，而未列入南北曲谱中。比较上列两书，前者保留“口口相传”较多，后者除经文人订正曲文、谱字外，也多水磨昆腔的影响，可见弦索昆化之渐。又以《风云会》、《御沟红叶》二剧曲谱，与《九宫》《纳书楹》中二剧曲谱比较，除伴奏谱与板眼标记不同外，其曲牌、主腔、结音俱多相同，足证三者均源于北曲元音。

元杂剧音乐，包括唐宋大曲、宋词、诸宫调等曲牌音乐，它们大都来自宋、金、元时代的北方地区，是民间和各民族流行的音乐。所以自明代以来，又常被人称为“北曲杂剧”。据王国维《宋元戏曲考》统计，元杂剧所用曲牌，出自唐宋“大曲”者十一目，源于“宋词”者七十五目，取之于“诸宫调”各曲者二十八目。所以说元杂剧音乐，是有丰富生活滋养的人民的创造，仅从众多曲牌的名目上也可窥见一斑。至于来自少数民族的曲牌，更容易一目了然。元周德清《中原音韵》已指出：“如女真（风流体）皆以女真人声音歌之。”何良俊《曲论》在谈李真夫《虎头牌》杂剧第二折时则说：“牌名如（阿那忽）（也不罗）（醉也摩拏）（忽都白）（唐兀多）之类，皆是胡语。”“盖李（直夫）是女真人也。”由于曲牌音乐来源极广，唐宋以来又被多种演唱艺术采用，名称各有异同，所以元杂剧曲牌，一曲二名或多名的不少。如（山坡羊）又作（苏武持节），（干荷叶）又作（翠盘秋），（呆骨朵）又作（灵寿杖），（殿前欢）又作（小妇孩儿）或（凤将雏），（折桂令）又作（秋风第一枝）（天香引）或（蟾宫曲）。当然也有名同而曲异的，如仙吕、正宫调中都有（端正好），仙吕宫、双调中都有（袄神急），但实质上是不同的两支曲。此外，有些曲牌可以在两三个宫调中通用，如黄钟宫的（隔尾）与南吕宫通用，（随煞）与仙吕宫、双调、越调、大石调通用等，这是属于不同宫调的曲牌，可以进入一宫调联套的条件，在《元曲选》附录的《天台陶九成论曲》中标注甚详，于此无须赘引。

更值得注意的是，这些曲牌都标志着不同的曲调，包含着一定的情感因素，所以能表达剧中人物的声情。这些曲牌被规范于各宫调中，声调的高低强弱，情感的喜怒哀乐都不相同。按我国古代音乐“十二平均律”的理论，共有十二宫、七十二调，即八十四宫调。但唐代燕乐仅用二十八宫调，宋代用十九宫调，金元间用十七宫调，元杂剧沿用传统宫调而精简为九个宫调：即仙吕宫、南吕宫、黄钟宫、中吕宫、正宫、大石调、商调、越调、双调。《中原音韵》曾说：“大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调：仙吕调（“宫”字之误植）清新绵邈；南吕宫感叹伤悲；中吕宫高

下闪赚；黄钟宫富贵缠绵；正宫惆怅雄壮；道宫飘逸清幽；大石风流酝藉；小石旖旎妖媚；高平条物荡漾；般涉拾掇坑塹；歇指急并虚歇；商角悲伤宛转；双调健捷激袅；商调凄怆怨慕；角调呜咽悠扬；宫调典雅沉重；越调陶写冷笑。”尽管王骥德《曲律》对此说曾有质疑，但宫调必然存在着声情无疑。至于曲情的客观反映如何，则因时代背景和进行音乐审美的人不同而有区别。钱钟书《管锥编》曾引证，音乐和食物都会随时代而变迁，因地域而产生差别，不同时代的人们，对音乐调式的声情的感受，亦会有所变易。后人对元杂剧的声情感受，当然也会有所不同，但其所感绝不会完全不着边际。元杂剧继承发展了诸宫调音乐，用相同宫调的曲牌组成“联套”，即“套曲”体制。所不同的是杂剧套曲的规模，远比诸宫调大得多，每套为一场戏，称为一折，四折构成一本戏，故有“四大套”之称。四折的宫调各不相同，一般依次为仙吕、正宫、中吕、双调，首尾两折的宫调变换极少，二、三两折变换较多，可见与《中原音韵》所列宫调声情特征有密切关系。每个宫调的曲牌也有规律：一般是正宫用（端正好），仙吕用（点绛唇），中吕用（粉蝶儿）或（赏花时），南吕用（一枝花），越调用（斗鹌鹑），商调用（集贤宾），大石用（六国朝）为起调曲牌，甚至起调的板式也有规律。而套曲的曲牌多寡，则视剧情需要而定，少者数曲，多者二十余曲不等。在头折之前或其他各折之间，插入不在套曲之列的一二支曲或数曲叫（楔子）。组成联套曲时，酌情借用其他宫调的曲牌叫“借宫”，但必须如前所述，是几个宫调都适用的曲牌，宫调特性过强的曲牌不宜借用。套曲的结尾（尾声）（煞尾）之后，又增加一至数支同一宫调的曲牌叫“增曲”。总之，元杂剧四折为一本是最基本的形式，当然也有例外，如《赵氏孤儿》为五折本，《西厢记》为二十折共五本，《西游记》为二十四折共六本，已有连台本戏的趋势。

元杂剧的音乐伴奏，主要是鼓笛和弦索乐器，但自明初以后，在达官显贵府第中，常用琵琶伴奏清唱，逐渐形成演唱元曲的主要形式，被称为“弦索元音”或“弦索官腔”。原本是极视听之娱的元杂剧舞台艺术，至此始沦为有闲阶级茶余酒后附庸风雅的余兴“听戏”。于是，有权有钱之家互相攀比仿效，成为流行于江南的演唱南北词的“弦索调”而另成一体。这就难怪元杂剧的演唱，曾被误认为主要是用于琵琶伴奏；而更有甚者，未详这一嬗变过程的评论家竟武断地说“‘听戏’习俗的极盛时代”，是由“京剧的开山祖师程长庚”所“开创”。据元陶宗仪《南村辍耕录》载《燕南芝庵唱论》说：元杂剧的演唱，发声运腔讲求“起末”、“过度”、“搥簪”、“擷落”四节和“停声”、“待拍”、“偷吹”、“拽棒”、“字真”、“句笃”、“依腔”、“贴调”等口法，要求“声要取气”、“换气”、“歇气”、“就气”等复杂的技巧。在发声方面则有“变声”、“敦声”、“抗声”、“哇声”等区别。由此可

见，元杂剧的演唱技巧和声乐理论已相当成熟，足资后世歌唱家继承、借鉴和推陈出新参考。

整体宏观元杂剧，其声乐艺术体现了一种“刚劲豪健”、“跌宕闪赚”的风格。这在有元一代及至明代前期，流行风靡达三百多年，是我国继唐诗、宋词之后，又一个文学顶峰。但由于元杂剧自身体制带来的缺陷，如一本戏限于四折、四个宫调；只有“正末”或“正旦”才能主演和司唱；仅用北曲而不能兼容南曲；以及不能适应时代的变迁和文化背景的移易所产生的审美赏新需求等，终于被一种新兴的演唱艺术昆曲所取代。但后世继起的诸多戏曲剧种，几乎都曾受惠于元杂剧的精华，直到近代崛起雄踞菊坛的京剧，其西皮、二黄协奏的板腔音乐，前奏、过门、衬乐的曲牌音乐和气氛渲染，实质上对包括元杂剧音乐在内的民族音乐优良传统，都有广泛的继承和借鉴。从历史发展的视角观之，也是元曲艺术的延伸和在清末社会背景下的新发展。

尽人皆知，京剧的文戏音乐，多继承移植于昆曲或取诸汉调；开戏音乐场面又比弋阳腔紧凑而有气势。其常用曲牌，虽不直接取之于元杂剧，而多来自昆腔时剧，如来自《孽海记》的《思凡》，其〔诵子〕〔山坡羊〕〔采茶歌〕〔哭皇天〕〔香雪灯〕〔风吹花叶煞〕诸曲，与元杂剧音乐就颇有渊源。即使在皮黄板腔体京剧音乐中，沿用杂剧曲牌的也不少：如番将上场用《搜山打车》之〔风入松〕；饮酒时用《追韩信》之〔园林好〕；大开筵宴所用长牌子曲〔玉芙蓉〕，则取之于《游园》、《看状》；发兵时所用牌子曲，不是《起布》之〔泣颜面〕，就是《宁武关》之〔埋玉粉孩儿〕；以及神灵上场用〔神仗儿〕；仙家上场用〔普天乐〕；行船时用〔清江引〕；帝王上场用〔朝天子〕；新婚之禧用〔傍妆台〕；久别重逢用〔哭相思〕；祭奠亡灵用〔哭皇天〕；“召登”用〔一江风〕；“辞阁”用〔五马江儿水〕等等，其实都有所取义，也都能使人闻其声而知其为起驾或用兵，悼亡或新婚，这些曲牌音乐都有感人的声情。

近几十年，京剧创编的新戏日多，乐曲、唱腔尤多新创。早在建国初期，中国京剧院著名作曲家刘吉典便倡议，根据不同的剧作风格，分别创作板腔体和曲牌体音乐，扩大京剧音乐体制的表现功能。由于种种客观原因，曲牌体京剧音乐尚未完全实现，但较多地运用曲牌音乐做素材，改编或新创的乐曲和唱腔确已不少。如《满江红》一剧的主题歌“满江红”，岳飞上场时的“升帐乐”，牛皋回营时的“吹打乐”，都是以曲牌音乐为素材创编的新曲。在《三座山》一剧中，男主角去登与猎人们边歌边舞时的独唱“进深山第一宵”，猎户们的群唱“兴冲冲满载归”，歌手布扬与女主角南斯勒玛对唱的“催妆曲”，都是成功的创造。此外，在《人面桃花》、《白毛女》、《红灯记》、《红灯照》等剧中，也都创造了和谐统一于传统京剧音乐的新乐曲和新唱腔，不仅充分继承了戏曲音

乐的优良传统，而且展现了京剧音乐的当代素质和艺术品位。

惟愿当代戏曲艺术家、音乐家，认真记取元杂剧兴衰的经验教训，深入社会生活，开掘艺术创造唯一的源泉，继承借鉴民族文化艺术的优良传统，广泛吸取人类文明的精华，揭示社会真实，歌唱人民心声；那怕是即景状物抒情，只要不作无病呻吟、不装腔作势而直抒胸臆，都可能创造出优美动听、感人肺腑的强音；让历史悠久的华夏文明浇灌的综合艺术，兼容众妙，重登艺术顶峰，再造当代辉煌！

王 清 辉

1996 年 10 月 26 日于北京

前 言

此书为四年前完成之旧稿，原计划由山西高教出版社出版，该社于1996年5月初派人将书稿携去。不久即从中央电视台新闻联播节目得知该社被撤销，于是连夜打电话将书稿索回。不意此稿便飘落无着。1998年夏，河北教育出版社得知此事，不忍此书稿之埋没，在出版社资金并不宽裕的情况下，慨然接收此书稿，遂使提携相呼之心，而使呖石生辉。

元杂剧与元散曲、诸宫调并称元曲或北曲，宋元南戏、明清传奇是为南曲，南北曲皆曲也。曲由词演变而来，以其文词、音乐更加俗化，不便冠以“词”，而称之为“曲”。所谓“词余”，词之余也。词，即唐宋词，其初期亦称曲、曲子或曲子词。以其文词俗于诗，俗于乐府雅辞，而又配以隋唐以来新兴的俗乐——燕乐之故。就这意义上讲，前人亦将词谓之“诗余”。在音乐上讲，都与古代的乐府有关。乐府本为秦汉时代政府设立的采集民间音乐、掌管朝廷宴享音乐的机关，后指那一时代的俗乐，或作为这一俗乐载体的文词、诗歌。这一俗乐发展到南北朝（除宫廷雅乐的郊庙乐府）有鼓吹曲、横吹曲、相和歌。相和歌中有四弦曲、平调曲、瑟调曲、清调曲、楚调曲与大曲。后又随佛教音乐的传入，出现了一种有异于中华固有音阶的新音阶音乐，即清商乐，其由当时民间流行的江南弄、吴声、西曲组成。清商乐与传入的西域音乐相组合，在隋唐之交出现了一个新乐种——燕乐，于是由唐入宋，这一乐种至今流传绵延未绝。这就是唐宋词，南北曲都沿用的音乐。这一音乐有两大特点，一是宫调系统，一是曲牌（词牌）体。从理论上讲十二律吕配以宫商角徵羽二变七个音阶共得八十四调，配以宫音的七调称宫，

其余皆称调。唐乐以琵琶定音共有二十八宫调，宋乐用管，故有十九宫调，元曲用笛，故有十七宫调，实际仅用九个宫调。“九宫”于是便为元明乐或南北曲之俗称。起初燕乐乐曲或用乐府旧题，或名新题，新旧乐曲渐多，乐曲所属宫调、乐谱以及相应的歌词载体在字句、音韵渐趋固定，所谓格律化，遂为曲牌（词牌）程式。程式化的乐曲名便为曲牌名。曲牌体的联套接近大曲的形式，自元曲至昆曲皆以此种形式，故亦称联曲体。近代以来以皮黄、秦腔为代表的板腔体兴起，不用宫调与曲牌，此为燕乐之后的又一变。包括杂剧、散曲、诸宫调在内的元曲，即元代的燕乐，代表了中华文化继唐诗、宋词之后的又一个高峰。宋词被元曲取代以后，其乐未传，现传包括元曲在内的南北曲乐中保留了多少宋乐成分尚待研究。现传宋乐的直接资料为姜夔《白石道人歌曲选》中十七首及陈元靓《事林广记》、明王骥德《曲律》中所及数首燕乐半字谱。而元曲虽明清以来被昆曲所掩，但其作为北曲，或以北曲乐曲乐谱资料被保留下来，或在昆曲中一直被搬演至今。南北曲尚存，而元曲音乐则未泯灭。本书稿当时即基于这一观点由乐而求谱，循谱而求声，以对元曲音乐资料进行整理探索的。原书稿为《元曲乐谱辑译与研究》，后得知中国音乐研究所孙玄龄先生已完成《元散曲音乐研究》一书，故将书稿中元散曲乐谱及有关研究文字删掉，其谱例也一律改用元杂剧乐谱，尤其论元曲务头说，犹当举散曲乐例为佳，今书稿既已作《元杂剧乐谱研究与辑译》，其体例只能如此。而全面了解元曲音乐，读者可对读孙玄龄先生研究元散曲一书。

写作此书稿时，方开始整理翻译《新定九宫大成南北词宫谱》，“天下之宝”尚未献于天下之人，已因病足辗转于卧榻，所居天津东郊之万新村，交通不便，学生们需骑自行车往返数十里来上课，我自称为“东郭先生”、“村夫子”，其局促闭塞之状可知。故参考材料未遍，疏失难免。这里需要说明的是当时未能获见杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册，其书所论元曲音乐部分颇多高见，惜写作此书稿时未能受教。读者对其书所论宫调、曲牌音乐特点以及务头方面望能参阅杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》下册论元曲的有关章节，以期互证，直补本书稿的欠缺。但杨先生书中贬低元散曲艺术价值，以及对清人徐大椿《乐府传声》中所论“北曲多底板”的见解则不敢苟同。其余异同得失，俟他日补论。另参照上书又获四只乐谱，不便插入原稿，附录于后。《九宫大成谱》中亦有将散曲误标为元杂剧者，如标为“元人百种”之南

■ 2 元杂剧乐谱研究与辑译

吕只曲《梁州第七》二首，本书稿已作删除，谨此说明。

此书稿原为简谱，现出版五线谱本，此皆赖天津音乐学院副教授、博士研究生孙光钧君之功，中国京剧院王清辉先生于百忙之中为本书稿写了序言，其余天津音乐家协会刘永海先生，天津音乐学院王春生、宋世猛、刘永山先生亦对此书的出版予以多方帮助，在此一并志谢。

刘崇德

1999年8月20日

目 录

元杂剧乐谱研究

第一章 元杂剧的音乐特点

- 一、宫调..... (1)
- 二、曲牌..... (3)
- 三、联套..... (6)
- 四、音韵格律..... (7)
- 五、演唱形式、风格及衰亡..... (8)

第二章 循谱求声 (10)

- 一、北曲杂剧声乐的流传..... (10)
 - (一) 北曲杂剧..... (10)
 - (二) 昆腔中的元杂剧..... (12)
 - (三) 弦索元音..... (13)
- 二、今传元杂剧乐谱典籍..... (14)
 - (一) 《九宫大成南北词宫谱》..... (14)
 - (二) 《纳书楹曲谱》..... (16)
 - (三) 弦索谱..... (18)
- 三、今传元杂剧乐谱曲目..... (18)

第三章 元杂剧乐谱分析..... (41)

- 一、工尺谱..... (41)
- 二、曲牌分析..... (46)
- 三、宫调分析..... (56)
- 四、音韵分析..... (64)
- 五、循谱求声——历史的话题..... (67)

第一章 元杂剧的音乐特点

元杂剧是继承了宋词、唱赚、诸宫调，并在吸取了宋金元时期北方地区与民族流行音乐的基础上，所形成的一种演唱形式。它和宋元时期流行于江南的采用的五声音阶的属于南曲的南戏不同，是采用七声音阶的北曲。所以从明朝以来，人们又常将它称为北曲杂剧。属于北曲范围的还包括金元诸宫调以及用北曲宫调创作的散曲。从音乐上讲，元杂剧和南曲，以及北曲中的诸宫调、散曲相比，有以下几个方面的特点：

一、宫调

元杂剧继续沿用和精减传统的宫调，由七宫四调的唐代二十八宫调，七宫三调的宋代十九宫调，金元十七宫调，而变为五商二调的九宫调。

在我国古代音乐中，按照十二律吕与宫商七音配合的理论，共有十二个宫、七十二个调的八十四宫调，实际上就是八十四调。唐代燕乐只用二十八宫调，即：

宫声七调：正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

商声七调：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、商调。

角声七调：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角。

羽声七调：中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调。

至南宋，仅存十九宫调，即张炎《词源》中所列：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。

所失者为商声七调中的高大石调、角声七调，羽声七调中的高般涉调，共九调。至元代，又失去道宫与正平、黄钟羽、仙吕、中吕五调，而多出商角、角调。周德清《中原音韵》说：

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调：仙吕调（宫）清新绵邈；南吕宫感叹伤悲；中吕宫高下闪赚；黄钟宫富贵缠绵；正宫惆怅雄壮；道宫飘逸清幽；大石风流酝藉；小石旖旎妩媚；高平条物泯漾；般涉拾掇坑塹；歇指急并虚歇；商角悲伤婉转；双调健捷激袅；商调凄怆怨慕；角调呜咽悠扬；宫调典雅沉重；越调陶写冷笑⁽¹⁾

而存于北曲中者又仅十二个宫调，《中原音韵》在列具北曲所用三百三十五只曲牌时注道：

自轩辕制律，十七宫调，今之所传者一十有二⁽²⁾。

这十二个宫调为：黄钟宫、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角、般涉调。《中原音韵》的这一说法并不准确，实际上当时北曲中还有道宫和高平调，应是十四宫调，只是道宫与高平调都仅有五只曲牌，存于诸宫调《董解元西厢记》中⁽³⁾。而《中原音韵》中提到的北曲十二宫调中小石调也只有五只曲牌，商角只有六只曲牌，般涉调为八只曲牌。以上五个宫调由于其所属的曲牌甚少，都不适合元杂剧按宫调组成套数的需要，所以元杂剧所用只有黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调这九个宫调，并且对仙吕、中吕、南吕习惯上称为调，而不称宫。道宫、高平、小石、商角、般涉五宫调，以其曲牌甚少，起初只用在诸宫调的小套中，或作为散曲的只曲——叶儿演唱，后来诸宫调不行于世，道宫中如《凭栏人》诸曲并入越调，小石调五曲并入大石，商角六曲并入商调，般涉调中《耍孩儿》并入黄钟宫，其余诸曲并入中吕；高平调除《糖多令》可在越调中使用外，其余《木兰花》、《于飞乐》、《青玉案》诸曲终不为元杂剧所用⁽⁴⁾。从现存乐谱看，元杂剧正宫已由唐宋词乐A调的Fa，变为G调的1a，其正宫、中吕、南吕、仙吕、黄钟五宫已变为五商。

■ 2 元杂剧乐谱研究与辑译