

庄永平 收稿日期: 2002-03-27

[日]传燕乐六调五式琵琶定弦法研究——兼与孙新财先生探讨

内容提要: 通过对[日]传燕乐六调五式琵琶定弦法研究, 提出燕乐理论与译谱上的一些问题, 以便推动译谱工作的进行。

关键词: 定弦八度关系; 双调定弦法; 黄钟调定弦法; 娑陀调音位;

中图分类号: J612.J **文章标识码:** A

孙新财先生多次与笔者商讨隋唐燕乐调的问题, 虽然我们的观点不太一致, 得出的结论也不太一样, 但是, 孙氏的观点给我的研究有很大的启发。现在笔者顺着孙的论点并结合自己的观点, 来审视日本留存的唐燕乐琵琶定弦法及有关问题。这样, 从两个方面夹击之, 可以辩明一些以前单从一个角度所忽视的问题, 便于研究工作的进一步深入。

首先, 对于这种研究, 笔者认为应该力求避免过去纯学术理论研究上的名称隔阂, 最好采用杨荫浏先生提出的那种便于今人较易理解的说法。例如, 四宫七调与七宫四调, 就是以现代十二个半音中的d音为例, 前者视为C大音阶中re调式结音, 后者视为D大音阶的do调式结音, 这两种系统之间, 有着极大的区别^①。其次, 是尽可能与实践结合起来研究, 会取得事半功倍的效果。杨先生曾说“燕乐的宫调问题, 并不能因此难住我们。因为我们并不是单单为了宫调问题而孤立地去研究它, 而是为了解决古谱的理解和翻译问题去研究它。”^②因此, 笔者将重点放在琵琶定弦与古谱译解中去研究它。

日本留存的唐燕乐六调五式琵琶定弦法: 壹越(越调): 林、黄、太、林; 双调: 仲、林、黄、仲; 平调、大食调: 太、南、太、林; 般涉调: 姑、南、太、林; 黄钟调: 林、无、太、林。下面先例表看看琵琶上的具体位置(以林钟对应今之a音):

例一

	越调	双调	平调、大食调	般涉调	黄钟调
	A	d e a	G A d g	E B e a	#F B e a A c e a
空弦	林	黄 太 林	仲 林 黄 仲	太 南 太 林	姑 南 太 林 林 无 太 林
一相			林	南	姑 南
二相					无
三相					
四相		黄			

上述五式表现出以下两个特点:

- 1) 从纵向关系看, 双调定弦(音名)比其他几调低了大二度, 黄钟调(唱名)比双调以外诸调低了大二度。
- 2) 从横向关系看, 中、子弦均相差四度不变, 变化仅在于老、缠弦上。

据此, 笔者曾提出越调与双调相差大二度的两种定弦法, 称为“越调调弦法”与“双调调弦法”。这是立足于两者子弦相差大二度的纵向关系之上的, 因此并不约束各调在横向方面的变化, 也就是老、缠弦上的不同音高变化。当然, 也不限制在子空弦上作同音(音名)异名(唱名)的各调性运用。而仅仅是指出在琵琶上如要布局燕乐二十八调, 在纵向上只用一种音的高度是不能求全的。

这样, 以唱名来看, 越调是sol.do .re .sol, 大食调、平调是 re.la.re.sol, 般涉调是mi.la.re.so

l, 双调是sol.la.re.sol (但定弦已提高大二度), 黄钟调是la.do.mi.la (唱名已提高大二度)。

那末, 先来看看老、缠弦上音高变化的依据是什么? 从上例中较清楚地表明, 它们都是为了调首音的碰音(八度双音)而设的, 这种现象仍存在于今天的琵琶定弦中。例如, 越调老空弦音就是子弦四相音位的低八度音。因此, 越调定弦法的特征在于老弦定音上。这种定弦法被认为最富民族特点的定弦法, 甚至成为民族和弦的基础。但它的特点还表现于缠、子空弦的八度关系上, 这是由双调定弦法转化而来的(详后)。双调看似其特征在老空弦上, 因为比越调缠弦降低小三度, 与子弦一相呈八度关系, 但此相位并不是双调的音位。双调的音位在中弦的二相上, 故而双调的情况较为复杂。以中弦二相为调首音, 根据其定弦在整个四条弦上没有其音阶的宫音。用今天的话来说, 音阶中缺少do音调性不明, 一般来说是不能运用的。于是, 采取了整个定弦降低大二度, 把双调的音位调整到子空弦的位置, 这样, 不仅有缠空弦的低八度碰音, 而且运用起来十分方便。这种变化从相位讲, 是除了各弦空弦与一、四相音不变外, 主要体现在二相与三相音的半音交换上。从演奏指法而言, 是C调与D调指法之别, 但请注意指法不同调性仍不变。为什么双调子弦用“仲吕”, 其他诸调用“林钟”, 可见这种解释是合理的。因此, 双调的特征不是在老空弦上, 而是在缠、子两空弦的八度关系上。不过, 老空弦与子弦一相音位呈八度, 这种用法一直流传到今天的《霸王卸甲》(定弦关系与双调同)等乐曲上。例如, 该曲开始就运用了缠一相、老空弦、中空弦、子一相的羽、羽、商、羽的和弦, 笔者估计可能与当初双调曲的旋律特点有关。不管怎么讲, 双调定弦调整为用笔者所称的“双调调弦法”(两调弦法中低者)演奏, 唐时肯定已经发现了。孙氏仍用笔者的越调调弦法解是不合理的。大食调、平调的定弦相同, 此定弦与般涉调的区别即在于缠弦定低了大二度。这样, 缠空弦与中空弦呈八度关系, 中空弦正是此两调的音位, 其特征也是明显的。般涉调的特征在缠弦上, 因为这是它与大食调、平调的唯一区别。但缠空弦与中弦一相呈八度关系。因此, 般涉调是否在中弦一相位置, 还是在子弦的一相位置, 其间有着很大的区别。如果从碰音的角度而言, 大食调、平调或许在子弦一相的音位, 这样也有老空弦的八度碰音, 般涉调在中弦一相音位有缠空弦的八度碰音。据[日]林谦三在《东亚乐器考》^③中研究, 大食、平调在子弦一相位置, 般涉调在中弦一相位置, 黄钟调在中空弦位置, 这是琵琶在唐武后与玄宗之间或玄宗末至中唐之间, 定弦移低四度前的情形。后来整个定弦移低了四度, 大食与平调的关系未变, 位置移为中空弦音, 般涉调移为子弦一相, 黄钟调移为子空弦音。又据林的研究, 大食调旧调名是返黄钟调, 平调旧调名黄钟调, 定弦相同, 般涉调的旧调名是平调。不仅如此, 像上述的越调在未移低四度前是双调的位置。因此, 经过这些变化, 有的定弦关系的来由就较难捉摸了。尤其在当今的译谱中常常涉及到这种关系。然而, 有一点似乎可以肯定的, 老、缠弦上的音高变化多数是为了加强调首音而设的。正如, 今天演奏G调把缠弦定低大二度, 演奏C调或许还要把老弦也定低大二度, 演奏bE调把缠弦定高小二度, 等等。

而子、中弦大多是不会改变的, 因为这样一来很容易失却标准的定弦音高, 看来在这一点上古今仍是相同的。黄钟调的老空弦就是子弦二相音位(黄钟宫)的低八度音, 故其定弦的特征也在老空弦上。然而, 黄钟调定弦也有其复杂的一面。因为黄钟调处于子空弦位置(黄钟宫处于子弦二相位置), 它的老空弦与其为八度关系。当黄钟调处于子弦一相位置(黄钟宫处于子弦四相位置), 如果把老空弦也定高大二度, 就变为越调定弦法了。

可见, 黄钟调的情况与越调不同, 越调不管是取笔者所谓的“越调调弦法”还是“双调调弦法”, 它的缠、子空弦呈八度, 老空弦与子弦四相呈八度均不变, 只是调首音从子弦四相变为中空弦音。这应该说与音程四度关系有关, 也就是商、羽关系在子、中弦的四度定弦上的位置变化较为方便灵活。而黄钟调则不同, 它与黄钟宫呈小三度关系, 在子、中弦的四度定弦位置安排上运转不灵。换句今天的音乐理论话说, 三度往往能决定调性, 而四度则不行, 所以变通的可能性较少。因此, 黄钟调采用了同音异名的办法, 如以越调定弦法为准, 黄钟调(宫)是把老弦降低大二度, 使黄钟宫与黄钟调(宫)在同一子弦高度的定弦上, 都有了低八度的支撑音。关于这一点是极重要的, 隋唐燕乐上很多现象均与此有关。另外, 必须说明的是, 上述六调五式琵琶定弦法的整个高度已低了大二度, 这是日本雅乐在消化唐俗乐时所产生的。因此, 笔者以双调子空弦配g音, 其他四调配a音即是。

笔者与孙氏各执一端，倒底有什么分歧？先列表如下：

例

调性	越调 D(C)	黄钟调 A(C)	般涉调 B(D)	大食调 E(D)	平调 E(G)
定弦	e a	e a	e a	e a	e a
唱名 (mi)re	sol(la)	(mi)sol do(la)	(re)fa ^b si(sol)	(re)do fa(sol)	(la)do fa(re)
一相	([#] fa)mi la(si)	([#] fa)la re(si)	(mi)sol do(la)	(mi)re sol(la)	(si)re sol(mi)
二相	(sol)fa ^b si(do)	(sol) ^b si ^b mi(do)			(do) ^b mi
三相			([#] fa)la re(si)	([#] fa)mi la(si)	la([#] fa)
四相	(la)sol do(re)	(la)do fa(re)	(sol) ^b si ^b mi(do)	(sol)fa ^b si(do)	(re)fa ^b si(sol)
调性	双调[1]G(F)	双调[2]G(F)			
定弦	e a	d g			
唱名	(si)la re(mi)	(la)sol do(re)			
一相	mi([#] fa)	(si)la re(mi)			
二相	(re)do fa(sol)	(do) ^b si			
三相			mi([#] fa)		
四相	(mi)re sol(la)	(re)do fa(sol)			

首先，笔者如上述六调中调首音为商、羽音的乐曲，均先肯定其调式，然后才是体现出其调性。因为文献古谱中出现的是调名或调式名，如《乐府杂录》中的平声羽、入声商以及“运”相称之类。当然，我们可以不管什么调性或调式之类今天的术语，但商、羽等的概念还是明确的。

例如，在解译古谱时乐曲落于“七”谱字，只能先解释为以“七”谱字为结音，至于什么调性一时还不知。然后，根据文献记载，遇到大食调落此音就以商调式解，遇到平调落此音就以羽调式解。也就是遇商起于商，遇羽起于羽。而孙氏则一律不管什么落音都看作宫，也就是上表中不加括号者为孙氏所译，加括号者为笔者所译，其实未有实质性的差别。问题是孙氏虽都起于宫，但如大食调与平调之区别，还不得不进行商、羽的甄别。因此，还得依靠文献记载所提供的商调、羽调之类的名称。只是孙运用带两个降号音的音阶（燕乐音阶），对应笔者带一个升号音的音阶（雅乐音阶）就是了。例如，般涉调孙译为B调，看来是很吓人的，因为直到今天琵琶上几乎也不用这个调性。但其音阶中又总是还原后面两个升号音，实际可看作A调。而这个A调的最后一个调号音，又可以看作是D调的升四级音，这与笔者认为的D调性相同。这种情况也可举个今天的例子，如广东音乐中《昭君怨》的乙反调，孙氏看作是C调，但遇到si、mi两音均要加降号，实际为^bB调。而笔者干脆把两个降号用调号形式固定下来，也就是^bB调。也就是说前者是今称为固定调，后者则为首调，这就是两者的看法不一之所在。特别应该指出的是，在琵琶上相位关系是相对固定的，不像在笛类吹奏乐器上，故可排除均孔律造成的调性不明的现象（唐时受琵琶相位影响，管乐器上谱字曾较严格分出上下半音之别）。孙氏认为大食调、平调是一个调性，如果音阶没有变化的话是这样，但实际运用中两者音阶相差一音，故还是运用了两个调性。孙氏认为“古人没有主音与调式的概念”，那末，是否有调首音的概念？为什么同一音位的两调，音阶运用会相差一音？难道商调与羽调名称中就没有一点调式或调首音等含义？正如丘琼荪在《燕乐探微》一书中讲到的：“唐人乐曲重调，调即调法，即音阶。故《乐苑》一书中所注调名，只称商调或羽调，不说何商何羽。这就表示着：音阶重于高度。音阶是调的基本，曲成之后，不能轻易改变。高度则随时可以转换。”④依今天的音乐理论，音阶之不同就包含着调性、调式、主音、调首音等的不同。更重要的是在译谱过程中，笔者认为应尽可能的用首调来译，例如，《十面埋伏》曲为D调，你译成B调但在音阶运用中均还原后面三个调号音也是可以的，但无意中造成了看谱的障碍。可能搞西洋乐器的习惯于固定调概念的问题不大，然而，这种固定调概念往往对乐曲风格的掌握会有所影响的。当然，我国有些乐曲如西北风乐曲，广东潮州乐曲等，有的运用八声音阶（自然音阶中加入一个降七级音），这就要分析其具体的音列旋法等方面了。可见，只要肯定了什么“调”（孙氏称为音阶），也就包含了今天所言的“调式”及“调性”等方面。另外，孙氏认为日本的律调、吕调很简单，出现一个降号音的三个商调为吕调，出现两个调号音的三个羽调为律调。此话虽然不错，但具体表现在琵琶相位上并不是这样简单的。据[日]《胡琴教录》中说：“吕的宫、高等七音都是正音，律则用着角、变徵、变宫三音并不正当其音，而各有用其旁音。”⑤在《三五要录》、《仁智要录》中也都认为此三律都要低一律（小二度）。其表现形式是以低者高半音称之，如婴商（^bmi）、婴羽（^bsi）、婴角（fa）。那末，在例二中，最典型的是越调为吕调却是音阶中两音均运用二相，般涉调为律调却是音阶中两音均运

用三相，两者正好相反。黄钟调也运用吕调而不是律调音位，只有大食调是运用吕位的，其他平调与双调介于两者之间。笔者现在的解释是：如以音阶的前四音为例，三个羽调的平调（中空弦位）与黄钟调（子空弦位）在例二中已是律位，般涉调不作子弦一相看，而以老空弦位看也就是律位了。三个商调，大食调本就是吕位，问题就出在双调与越调，主要是越调上。据《唐会要》中太簇宫（正宫）时号娑陀调与大食调同位，而日本雅乐是娑陀调、越调同位，这样一来越调虽为吕位，但把越调与双调混淆为宫调，导致了宫调理论上的某些误解。如下表所示：

例三

	[1]		[2]
大食、平调 e	a 黄钟调	平调律（正宫） d	g 黄钟律（道宫）
	b 般涉	e	a 般涉律（南吕宫）
（双调） g	c	双调律（中吕宫）	bb 神仙律（仙吕宫）
黄钟调 a	d 越调	黄钟律（道宫） g	c 娑陀调（越调）

正如孙氏那样凡音均以宫起，这六调的五个音位，只有上述[2]的排列，才能符合凡音均以宫起的作法。问题倒不出在羽调上，而出在商与宫的交换上。也就是黄钟调定弦法与越调定弦法的关系问题。它们是同音（音名）异名（唱名）之不同（相差大二度），而不是像双调那样整个定弦高度上相差大二度（子弦有可能定低大二度，详后）。按照一般调性运用而言，运用调弦的办法是属于较简单的办法。

例如，在评弹演唱中，男、女声音域相差较大，通常琵琶要临时调音的，有时干脆用两把琵琶，将各自所需的音高调好。这样的好处在于琵琶的把位与碰音运用相同，只是调门有高低相差就是了。另一种办法就是用一把琵琶作转调，其缺点就是有的碰音就不能运用了。而且从调的概念与把位上讲，后者比前者要复杂些。故而笔者认为在唐时运用双调的办法比黄钟调与越调两者关系所运用的方法简单些。因此，毛病就可能出于后者身上。经笔者研究，在《燕乐探微》中齐均的是正宫与大食同一音位，齐调的是正宫与越调同一音位，而琵琶相位上只能是运用齐调的。所以燕乐流传到日本后，取消了黄钟宫，在此音位上重新起用沙陀调名称，使之处于越调的位置，这样日本雅乐仍是取[1]的形式，只是整个如[2]那样移低了大二度。

三

现通过初步解译的古谱来分析。在[日]传的《五弦谱》中，大食调与平调、般涉调似有纠葛。笔者认为，大食调与般涉调关系比较明确，前者e音位落“七”谱字，后者b音位落“九”谱字，为同一音阶的商、羽调式。例如，明确大食调的有《大食调》、《圣明乐·大食调》曲，落音“七”谱字（e音）。但也有像《饮酒乐·大食调》、《武媚娘·大食调》曲落“L、七、ヤ”谱字的，如以“ヤ”为准是般涉调非大食调，故应以“七”谱字为准。而平调曲又较复杂些，明确平调曲的有《平调子》、《平调火凤》、《移都师·平调》三曲，落音在“一、七、九”谱字上。关键是“七、九”两个谱字（e、b两音），“七”是大食调音位，“九”是般涉调音位。叶栋解两者定弦相同，林谦三解两者中弦相差大二度，笔者同意林的解法。值得注意的是，平调谱面音阶形式是借用了大食调，虽落“七”谱字但音阶中有一音低一律，故笔者提出了D清商—G雅羽模式⑥。孙氏不认为有这三种音阶，不知如何来统一它们的关系？在此不赘述了，需另文来讨论这种纯理论上的问题。现关键就黄钟调（宫）与越调的关系谈一谈。笔者发现，《五弦谱》中的黄钟调曲，其五弦中除了大弦（最低弦）外，其他四弦定la.do.mi. sol，子弦比四弦琵琶定低大二度。这样似乎是中和了越调与双调两种定弦法。而谱中越调的前四弦仍为la.re.mi.la（笔者曾提出中弦高大二度，由于中弦上仅用两音，一时还不能定夺）。问题是黄钟调中同样的结音，古人为什么放着方便的子弦一相不用，而要用中弦四相音？笔者一时也搞不懂。

另外，笔者对《仁智要录》箏谱集、《三五要录》琵琶谱、《雅乐集》的龙笛谱与凤笙谱等中的同名《酒胡子》⑦进行了对照研究，发现如箏曲中标《娑陀调》对应的是笛、笙等的《越调》曲，而标越调的旋律却与其他乐器的越调曲对不上号，根据解译是小食调，这是一。

其二，对照琵琶相位都是运用二相的，但琵琶上却出现运用装饰性三相（#fa、#do）音的倾向，即有运用高大二度调现象存在。

又如《泛龙舟》为水调曲，《唐会要》中此曲为小食调，水调（南吕商）的位置也由子弦一相上移至子空弦位，说明水调的情况又有不同。大致是日本雅乐在律位方面虽然比唐俗律低了大二度，但是，琵琶（还有箏）上以娑陀调替代越调位，整个调性比其他的笛、笙、篳篥等乐器又高出大二度。另外，娑陀调替代越调位是否也导致其他乐调跟着变化，看来也不一定。总之，这方面还有很多问题需要研究，孙氏的观点也给笔者以启发，但笔者希望尽可能结合译谱来研究燕乐理论。

参考文献：①②《中国古代音乐史稿》 杨荫浏 人民音乐出版社 1981年2月 ③⑤《东亚乐器考》 林谦三著 钱稻荪译 人民音乐出版社 1996年1月 ④《燕乐探微》 丘琼荪遗著 上海古籍出版社 1989年11月 ⑥《论唐代琵琶上的燕乐调（名）运用——〈五弦谱〉诸曲调名研究》 《星海音乐学院学报》1998年 第四期 ⑦见《唐乐古谱译读》 叶栋著 上海音乐出版社 2001年5月

作者简介：庄永平(1945~)男 上海艺术研究所 (上海 201103 电子信箱zhuang v @yahoo.com.cn)

点击次数：548