

# 论燕乐半字谱

从敦煌写卷伯字3539谈起

何 昌 林

## 一、伯字3539——“残乐谱两行”

1906——1908年期间，当时任职于法国远东学院（河内）的法国人伯希和（1878—1945），曾在我国甘肃、新疆一带活动，并取走了敦煌莫高窟藏经洞的大量经卷与其它珍贵文物。

在伯希和取走的经卷中，目前已发现有两份乐谱资料：

### （一）伯字3808

正面：长兴四年中兴殿应圣节讲经文——《仁王护国般若波罗蜜多经变文》；

背面：乐曲二十五首。此即通常所指的“敦煌曲谱”。

### （二）伯字3539

正面：佛经（《佛本行集经·忧波离品次》）；

背面：敕牒及“残乐谱两行”（见照片）。

上述两卷的抄写年代、地点等，考证如下：

五代后唐长兴四年，即公元933年；中兴殿，在洛阳；应圣节，即后唐明宗李亶（嗣源）的生日，九月九日<sup>②</sup>。

故伯字3808（正面），当是在933年于洛阳抄写的<sup>③</sup>；其背面（敦煌曲谱），当抄于933年后不久。

但日本学者林谦三对此持有不同看法。他在总结自己二十六年解译古谱经验的《琵琶谱新考》(1964年版)一书中认为：由于伯字3808(正面)在抄完《仁王护国经变文》后，还有一段“宋王忠孝奉尧天算等”的文字，他认为这段文字是“宋朝人的补记”；既然3808的正面有“宋朝人的补记”，则其背面(敦煌曲谱)，当然就是宋朝人(960年以后)抄写的而无疑了。

可是，这里的“宋王忠孝”等语，一共十九行，实际上是十九首七言绝句(或十九首“顺口溜”)。如：

其 一

宋王忠孝奉尧天，算得焚香托圣贤，  
未得诏宣难入阙，梦魂长在圣人边。

其 二

潞王英雅坐歧〔岐〕州，安抚生灵称烈侯，  
既有英雄匡社稷，开西不在〔再〕圣人忧。

这里的“宋王”，是指明宗第五子李从厚，他于长兴元年(930)，被封为宋王，应顺元年(934)，即帝位——闵帝。

这里的“潞王”，是指明宗的养子李从珂，他于长兴四年五月戊寅，被封为潞王，清泰元年(934)即帝位——末帝。

长兴四年十一月，刚过完“应圣节”(生日)的唐明宗，就已病危了，他的儿子秦王李从荣遂带兵入宫来夺帝位，结果被宫中禁兵杀死，而唐明宗也受惊死去，这样，宋王李从厚才即帝位；不久，潞王李从珂又派人杀死从厚，自己称帝。

因此，“宋王忠孝奉尧天”，正是写于不忠不孝的秦王李从荣刚死，明宗也刚死，李从厚尚未称帝之时——933年年底。由于明宗已死，因此，只能“焚香托圣贤”，以补“诏宣”而使宋王“入阙”——称帝。

此时，潞王李从珂尚未发动兵变，因此才会写出“潞王英雅坐岐州”这样的颂歌。

所谓“英雅”，见北京图书馆藏敦煌卷云字24号《八相变文》卷末：“盈场皆是英奇才，阖郡皆怀云雅操”，将“英奇才”与“云雅操”省而合之，称“英雅”。

由上述史事：《仁王经》写于933年九月，而《宋王忠孝奉尧天》等十九首诗，写于933年年底。

林谦三先生不仅将“宋王忠孝奉尧天，算得焚香托圣贤”破读为“宋王忠孝奉尧天算等”这样的句子，同时还将“宋王”理解为“宋朝的皇帝”，得出这是“宋朝人的补记”这一错误的结论，因此，本文不得不给予纠正。

关于伯字3539（背面）的抄写年代，由于“敕归义军节度使牒右改补充主务卿某私目性凶猛盖世”等字，与最后的“残乐谱两行”笔迹相同，故其抄写年代，可从“归义军”中求得线索。

据《通鉴》等，首任归义军节度使为张义潮，于唐宣宗大中五年（851）出任，治所在沙州（敦煌）；以后，张淮（惟）深，索勳，张承奉相继接任。唐哀帝天祐二年（905），张承奉建“西汉金山国”，号“圣文神武皇帝”，并自称“白衣天子”；后为回鹘所逼，与之结为父子国。承奉约卒于后梁末帝贞明六年（920）。之后，曹义金接治沙州，并于后唐同光年间（923—926）受庄宗册命，任节度使，领州事。<sup>④</sup>

据《二十五史补编·北宋经抚年表》，至宋太祖开宝九年（976），“归义军”才改称“归化军”。

归义军在历史上存在过一百多年（851—976），如何来确定伯字3539（背面）的书写年代，就颇费斟酌了。

一方面，敦煌写卷中有关归义军的敕牒之类，基本上都是五代之物；同时，杜牧之于唐宣宗大中五年（851）所写的《沙州专使押衙吴安正等二十九人授官制》及《敦煌僧正慧苑除临坛大德制》中<sup>⑤</sup>，并无“右改补充主务卿”等语，而敦煌卷伯字3806中，却有这样的语句，且卷末有“曹义金”等字。可见，敦煌卷

伯字3539（背面）的书写年代，当在曹义金被后唐庄宗册命任节度使以后，即公元923年之后。今列表如下：

卷号	书写年代	地点	书写人
伯字3539（残乐谱两行）	923年后	敦煌	归义军将士
伯字3808（敦煌曲谱）	933年后	洛阳	僧侣

“残乐谱两行”，是伯希和所起的一个标题。对于伯字3539背面的“残乐谱两行”，七十多年来，我国学术界没有人谈起过。原件早已于1908年运往巴黎，新近中法双方交换了各自所存的敦煌经卷的显微胶卷，笔者到北京图书馆善本室阅读了这两行“残乐谱”的胶卷，才得知这是一张四弦四柱（相）琵琶的“二十谱字表”：

弦次	I (缠)	II (老)	III (中)	IV (子)
散打四声（空弦散声）	一	ㄥ	小	上
头指四声（第一柱）	工	ㄨ	七	八
中指四声（第二柱）	几	十	比	マ
名指四声（第三柱）	フ	ㄟ	丨	尔
小指四声（第四柱）	↓	ㄥ	之	乚

“打”即“弹”，“散打”即“弹空弦散声”之意，源出南北朝时古琴家之术语。如浙派琴家丘明（493—590）传谱的琴曲《碣石调幽兰》中，即有“无名散打宫，食指挑徵应……无名散打宫徵”<sup>⑥</sup>等语。古琴家称右手无名指向内着弦叫“打”，向外

着弦叫“摘”，琵琶用木拨着弦，无所谓“打”“摘”之分，仅是借用琴家术语，故“打”即“弹”。

琵琶不用左手大拇指按弦，故食指可称为“头指”（第一指，位当第一柱）；犹如小提琴与二胡的指法标记，将食指标作“一”，此即“第一指”或“头指”之义。

从后文的琵琶谱、笙谱共十种材料的比较中可以发现，伯字3539的这张表，是有错误的：必须将“|”和“丿”这两个“谱字”的位置对调才行。由此可见，这位归义军将士——伯字3539（背面）的书写人，似乎不太熟悉琵琶谱。

## 二、关于我国的传统与民间记谱法

要研究燕乐半字谱，就必须对我国的传统与民间记谱法，尽可能作一个较全面的了解。

今将已知的我国传统与民间记谱法，列表如下：

（一）律吕字谱

（二）宫商字谱（传入朝鲜）

（三）燕乐半字谱（传入朝鲜、日本）

1、音位谱（筚篥谱）系统：

（1）俗字谱（早期工尺谱）类

（2）工尺谱类

2、指位谱（琵琶谱）系统

（四）“声曲折”谱（传入日本）

1、汉代“声曲折”谱<sup>⑦</sup>

2、佛道二教“步虚”谱<sup>⑧</sup>

3、西藏“央移”谱<sup>⑨</sup>

4、日本“声明”谱<sup>⑩</sup>

（五）古琴谱（传入日本）

1、文字谱

2、减字谱

3、隋僧冯智辨谱（燕乐半字谱与“步虚”谱相结合）

（六）箏谱（中国数字谱）

1、唐传日本十三弦箏谱（十个“数字”加三个燕乐“谱字”）

2、潮州箏“二四”谱（七个数字）

（七）三弦谱：“甲乙丙丁”十字谱（见明万历《文林聚会·三弦谱式》），又名“天谱谱”。

（八）二胡谱：盲人“扣子”谱（源出《文林聚会·双陆规局》）<sup>⑩</sup>

（九）打击乐器谱

1、汉代“投壶”谱（鼓谱）<sup>⑪</sup>

2、明代“圈点”谱（鼓谱；见《文林聚会·鼓经要法》）

3、“锣鼓”谱（汉字象声谱）

（十）苗族“结带”谱

### 三、琵琶谱：从“音位谱”到“指位谱”

“谱字”直接体现曲调中的音级关系，称“音位谱”；如只体现按指部位等等，而不体现音位，称“指位谱”。

律吕字谱、宫商字谱、燕乐半字谱中的俗字谱、工尺谱等，是音位谱。

古琴的三种记谱法，都是“指位谱”（手法谱）：

1、文字谱（南朝丘明《碣石调幽兰》）；

2、减字谱（隋末唐初陈拙，曹柔所创）；

3、隋僧冯智辨古琴谱（见获生徂徠《乌丝栏古琴指谱》），

其照片已收入张世彬《中国音乐史论述稿》中)。这种乐谱的“谱字”，与唐琵琶谱“谱字”的形态，比较相近。但冯氏谱式并未得到传承。

古筝的两种记谱法，也是指位谱（弦序谱）：

### 1、十三弦筝谱

唐代传入日本的十三弦筝谱，用“一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾”十三个“谱字”来表示弦次，组成一种“弦序谱”，或称作“中国数字谱”（简谱可以叫做“阿拉伯数字谱”）。古筝的定弦方式很多，因此，这十三个“谱字”，不能体现“音位”，只能表示弦次（亦即右手的“指位”），故称之为“指位谱”。另外，“斗、为、巾”三个“谱字”，分明来源于燕乐半字谱：“斗”字见唐笙谱及唐琵琶谱，“斗”字草书作“𠂔”）；“为”字见流传至今的西安鼓乐谱；“巾”字草书作“巾”，即宋代工尺谱之“四”或“五”，（但工尺谱是一种音位谱，即使与指位谱的“谱字”相同，含义也完全不同）。

### 2、潮州筝“二四谱”

这是十三弦筝谱的简化。北朝西凉乐中的筝有十三弦（《隋书·音乐志》），南朝清商乐中的筝只有十二弦（陈旸《乐书》）；十三弦筝的第一、第二弦经常定作同度，或第一弦反比第二弦高，故音阶序列是从第二弦开始的，（今天日本筝仍保持这样的定弦特色），亦即：十三弦筝的第二弦的作用，相当于十二弦筝的第一弦——这就是潮州筝“二四谱”将第一弦标作“二”的历史原因。故“二四谱”（“二三四五六七八”）的产生，晚于十三弦筝谱；如果十三弦筝谱产生于北朝晚期的西凉乐中（公元580年以前），则“二四谱”必须要等到开皇九年平陈，南朝清商乐被隋文帝奉为“华夏正声”之后（589年以后）——南方十二弦筝“北上”，与北方十三弦筝在长安“会合”，

经过相当长的一段时间后，才能产生“二四谱”。

由于潮州筝的定弦方式，只有“正线”、“反线”两种，故“二四谱”有点近似音位谱；但潮州筝曲有“轻六”、“轻三重六”，“重三六”，“活五调”，以及“轻夹重”，“轻夹重夹活”之分，故“二四谱”又具有指位谱的性质。“二四谱”是一种介乎“音位”、“指位”之间的“中国数字谱”。

五代以后，我国传统音乐的记谱法，主要采用音位谱<sup>⑬</sup>；但我国的指位谱（琴谱，筝谱，琵琶谱），早就在七世纪末叶，先后传入日本，并得到了发扬光大。

燕乐半字谱中的琵琶谱系统，有一个从音位谱到指位谱的演变过程。

琵琶谱产生于何时？不得而知。白居易（772——846）《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》曰：

一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。

这里讲到了琵琶谱。而日本奈良市东大寺正仓院发现的天平遗谱《番假崇——一乘摩耶行》一曲，是写在天平十九年七月二十七日（公元747年）的“写经料纸纳受帐”的背面的，由此可证，琵琶谱早在盛唐时，就已传入日本了。

东汉末至南北朝初期由波斯经龟兹传入中原的琵琶，只有一种定弦法：四度音列接续法，称为“般涉调”定弦法（日本人称之为“盘涉调”或“平调”定弦法）；因此，最初的琵琶谱当然是一种音位谱。

林谦三《笙律二考》证明，琵琶“二十谱字”的序列，与笙谱的由低到高的“谱字”序列，是完全一致的。北周时，音乐家郑译（591年卒）创制了十六簧笙（《隋书·郑译传》）；隋炀帝大业年间（605——616），隋朝的宫廷乐队已创用十九簧笙（《隋书·音乐志》）；日本的有关史料中。不仅记有十九簧笙的十九个“谱字”（《体源抄》中原有安传谱），而且还有十七

簧笙的实物：东大寺正仓院的唐笙，于每枝笙管的中部，写有一个“谱字”（见本文所附照片）。⑭

笙谱有“谱字”十九个，琵琶谱有“谱字”二十个——只要在笙谱的基础上增添一个“谱字”，即能产生琵琶谱。

笙是一种固定音位乐器，故笙谱只能是一种音位谱；琵琶如果只有一种定弦法，并且袭用笙谱的“谱字”，则琵琶谱也可能只是一种音位谱。

隋代以后，琵琶有了多种定弦法。定弦法虽然增多了，但二十个“谱字”的位置仍然固定不变，这样，每个“谱字”的含义，必然要由体现音位演变成体现左手按弦的指位，琵琶谱就由音位谱演变成了指位谱。

这种演变，是琵琶对古琴经验的吸收，这是外来乐器逐渐中国化的生动反映。

琵琶对古琴经验的吸收，表现在：

1、古琴自秦汉以来就有多种定弦法，有“一正调，三十余外调”之说，琵琶也就由仅有的一种般涉调定弦法，发展为二十八调之说（包括同调异名现象——同一种定弦法，有不同的名称）。

2、琵琶袭用古琴的专业用语。如：琴曲《碣石调幽兰》中有“散打”，而伯字3539中就有“散打”；琴曲中“打”字写作“丁”，而天平遗谱《番假崇——一乘摩耶行》中也就写作“丁”（解为“弹”）；琴曲往往分“散起”、“入调”等几部分，而天平遗谱也有“芑”（甘——散；已——起）“调”（入调）等。

3、古琴向来用搦弹法（用指甲弹），而琵琶最初是用木拨的（至今，日本雅乐“乐琵琶”仍用木拨）；但唐代便开始“废拨弹，用搦弹”了，这种弹法，是向古琴学来的，历经宋元明清，中国人弹琵琶就再也不用木拨了：搦弹成了理所当然的事。⑮

由上述事例可证，琵琶谱由音位谱演变为指位谱，而这种指位谱传入日本后得到了发扬光大，在中国本土却于五代以后消亡，这里自有其复杂的历史原因。不从中外文化交流史与文化发展史的角度来看，就会感到茫无头绪。

琵琶指位谱（“二十谱字”记谱法）为什么会在中国消亡呢？因为中唐以后，琵琶不仅有了搯弹法，而且逐渐由横持法改为直持法。由于注重左手的“拢捻”，定弦就得放松，为了不至于使得音区太低，就得在原有的四个“柱”（相）下面，加上许多“品”，从“四相×品”开始，一直发展到现在的“六相二十四品”（及二十六品）琵琶。<sup>⑩</sup>

四弦四柱（相）一共二十个音，用“二十谱字”记谱法是适宜的；但每增加一个“品”就要增加四个音，因此，“加品琵琶”的出现，就意味着“二十谱字”记谱法的必然要被淘汰。例如今天的福建南音所用的乐谱，便是一种体现音位的加上许多琵琶指法的工尺谱，而不再使用唐代的由二十个“谱字”组成的指位谱了，因为南音琵琶（南琵琶虽然如初唐一样横持，但已是“废拨弹，用搯弹”的多“品”琵琶了。至于普通琵琶（北琵琶），则早就直持，搯弹，并使用工尺谱了。<sup>⑪</sup>

琵琶指位谱（“二十谱字”记谱法）为什么会在日本雅乐中一直沿用至今呢？因为日本雅乐中的“乐琵琶”至今仍然是唐初的旧制：只有四柱（相），而无“品”，而且仍用木拨弹。因此，“二十谱字”对于“乐琵琶”来说，当然是最合适的记谱法了。

不能由于五代以后“二十谱字”记谱法在中国的消亡，就以为我国历史上从未产生过这种记谱法，更不能本末倒置，以为这种记谱法是日本人发明后传入中国的——说清楚这一点，对于天平谱、敦煌谱的准确解译，是至关重要的。

#### 四、燕乐半字谱的产生与变化

“燕乐半字谱”是宋朝人对唐燕乐记谱法的一种称谓（陈旸《乐书》）。这种半字谱是在什么时代产生的呢？最值得注意的，是《魏书·乐志》的一段记载：北魏太乐令崔九龙奉太常卿祖莹之命，用一种乐谱，记录了当时流传的古今中外的乐曲达五百首之多，此事发生在北魏节闵帝普泰年间至孝武帝永熙年间（531—534）。但这种乐谱“但能记其声折而已，不能知其本意”，即：曲调的高高低低，已经记录下来，但乐曲的韵味、风格、唱法、奏法、节拍、节奏，却没有记下来，故“不能知其本意”。

“但能记其声折”，有人或许以为这就是班昭《汉书·艺文志》中讲到的“声曲折”谱。其实不然。“声曲折”谱分明是一种“曲线谱”，它的流传变化系统是：

汉代：“声曲折”谱——佛教、道教：“步虚”谱——西藏佛教：“央移”谱——日本佛教：“声明”谱。

崔九龙处在龟兹乐盛行时期的北魏末年，他的面前，除了龟兹乐外，还有由清商乐与龟兹乐等融合而成的西凉乐，又称“秦汉伎”或“国伎”，因此，他所使用的乐谱，肯定是龟兹筚篥谱无疑。

这种龟兹筚篥谱，不仅发展成了十九簧笙谱，并派生出燕乐半字谱的琵琶谱系统来；甚至还发展成了未经流传的隋僧冯智辨的古琴谱（与“步虚”谱相结合）。

筚篥谱（管色谱）本身，在唐代是十分流行的。段成式《酉阳杂俎》说唐玄宗的哥哥宁王“所读书皆龟兹乐谱”也；而唐玄宗自己，据《旧唐书·音乐志》，说他除“制新曲四十余”首外，“又制新乐谱”，这当是他将龟兹筚篥谱重新改制、修订，

变成了他的“新乐谱”——玉笛谱了⑱。

玄宗喜羯鼓，尤善玉笛。《明皇杂录》载他上朝时，将玉笛罩在袍里，一边听政，一边用手指按笛孔。乐工黄幡绰以为他肚子不舒服，他却说：怕将一个刚作的曲子忘记了，正在按谱温习！

五代前蜀主王建之妃花蕊夫人（约883——926）⑲在她的《宫词》中写道：

御制新翻曲子成，六宫才唱未知名，

尽将箏篋来抄谱，先按君王玉笛声，

这是追述开元天宝往事。“君王”是指善吹玉笛的唐玄宗。当他将龟兹箏篋谱改革成为玉笛谱，并且用这种“新乐谱”来记录他的“御制新翻曲子”后，由于这种乐谱尚未普及，宫女们只能将这种玉笛谱仍然翻译成她们所熟悉的箏篋谱，这就是“尽将箏篋来抄谱，先按君王玉笛声”的含义。但玉笛谱毕竟与箏篋谱十分相近，属于同一个系统——燕乐半字谱音位谱（管色谱）系统，因此，宫女们才能较顺利的进行“抄谱”（译谱）工作。宋代的早期形态的工尺谱，有可能就是这种玉笛谱（笛色谱）。

燕乐半字谱中的指位谱（琵琶谱）系统，虽是从音位谱（箏篋谱）系统中发展出来的一个分支，但它却为我们留下来了一批珍贵的历史资料，如：

1、天平琵琶谱（现藏日本正仓院）该谱抄写于747年（唐玄宗天宝六年）前，录一曲。由于篇首有“一乘摩耶行”五字，解作“大乘佛教《摩诃摩耶经》中之行偈”，知其为佛曲《摩诃摩耶》。南卓《羯鼓录》中有佛曲《半阁么那》，当是《末阁么耶》或《牟阁么耶》，实即《摩诃摩耶》无疑。足见该曲在唐代十分流行。该曲是佛祖释迦牟尼行将涅槃，忽从金棺起坐，为母摩耶夫人说法时所“行”之“偈”。旧时每年二月十五，全国僧

侣要举行“涅槃会”，以悼念佛祖。在法会上，要演唱“佛三从金棺起”的故事，此其一也。<sup>②0</sup>

早从三国（220—280）以来，曹植、康僧会就制作泥洹（涅槃）梵呗，至南朝齐代（479—502）释昙景又译出了《摩诃摩耶经》，故这首歌曲才能流传到日本。天平谱是《摩诃摩耶》即《摩耶行》）这首佛教歌曲的琵琶伴奏分谱。

2、宝龟五弦谱（现藏日本阳明文库）由于谱中标明“丑年闰十一月廿九日石大娘”，得知是中国妇女石大娘于773年（唐代宗大历八年）传抄的。<sup>②1</sup>

3、开成琵琶谱（现藏日本宫内厅）唐文宗开成三年（838），八十五岁的琵琶博士廉承武在扬州将一本曲谱送给了他的学生——日本遣唐使准判官藤原贞敏。目前保存下来的，是该册曲谱的副本。

4、敦煌卷伯3539（现藏巴黎图书馆）这是写于923年后的一张“琵琶谱字表”。

5、敦煌卷伯3808（现藏巴黎图书馆）该谱写于933年后。

从下面的这张《燕乐半字谱分类表》中可以得知，现存的“燕乐半字谱·音位谱（琵琶谱）系统”的材料，已有十五种之多；用这种乐谱记写的乐曲，就目前这十五种材料中来计算，已有一百多首了；何况这张表并非没有遗漏，例如《南宫谱》本应分为甲种本与乙种本两套，只是为了使这张表简明一些，才不这么细分。

# 燕乐半字谱分类

## 一、音位谱系统

### 1、俗字谱类

(1)北魏崔九龙笙篳谱

(?)(532年)

(2)日本正仓院唐笙“谱字”(747后)

(3)日本藤原宗俊《唐笙谱》(1097前)

(4)宋史浩《鄮峰真隐漫录》(1194前)

(5)宋朱熹《琴律说》当代

(6)宋姜夔《歌曲》旁谱(1221前)

(7)宋张炎《词源》(1314前)

(8)宋陈元靓《广记》(1332)

(9)朝鲜成见《乐学规范》笙篳谱(1493)

(10)明王骥德录宋《乐府浑成集》(1623)

(11)晋北谱式

(12)智化寺谱式

(13)陕西鼓乐谱式

## 2、工尺谱类

(14)日本源博雅《笛谱》

(967)

(15)宋魏奇传《续教训

抄》方响谱(1085)

(16)宋沈括《补笔谈》

(1094)

(17)日本《怀中(笛)

谱》(1095)

(18)宋陈旸《乐书》箏篪

谱(1101前)

(19)《辽史·乐志》记辽

代箏篪谱(1125前)

(20)日本《体源抄》中原

有安传笙谱(1193)

(21)宋蔡元定《燕乐书》

(1198前)

(22)宋姜夔《歌曲·古今

谱法》(1221前)

(23)日本《伎乐横笛谱》

(1294)

(24)宋净智传《笙谱》

(1302)

当代

(25)昆曲谱式(北谱)

(26)福建南音(南谱)

(27)湖南“折子谱”

(28)日本笙谱

(29)日本箏篪谱

(30)日本龙笛谱

(31)日本尺八谱

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
唐笙墨书 (710后)	一	工	凡			L	ス	十	乙	レ
天平谱 (747后)	一		凡		4	L	ス	十		レ
五弦谱 (773)	一	工	凡	フ	4	L	ス	十		レ
开成谱 (838)	一	工	凡	フ	斗	L	ス	十	乙	レ
敦煌表 (923后)	一	工	凡	フ	斗	L	ス	十	乙	レ
敦煌谱 (933后)	一	工	凡	フ	4	L	ス	十	乙	レ
《三五要录》 (1192前)	一	工	凡	フ	斗	L	F	十	乙	コ
《体源抄》 (1193)	一	工	凡	毛		L	下	十	美	乞
《秋要抄》 (1321前)	一	工	凡	フ	斗	L	下	十	乙	コ
《乐家录》 (1690)	一	工	凡	フ	斗	L	下	十	レ	コ
琵琶 笙 语读音	iti	Ku	bō	Syu mō	to	otu	ge	zyū	bi	Ko Kotu
日文假名读音				mo,tsu フ						Ko コ

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

リ	セ	ヒ	マ	ノ	上	ハ		ム	ヤ
リ	セ	ヒ			上	ハ		ム	ヤ
リ	セ		マ	ニ	上	ハ	一		ヤ
ク	セ	ヒ	マ	ニ	上	ハ	一	ム	ヤ
小	士	比	マ	ニ	上	ハ	一	糸	ヤ
ク	セ	ヒ	マ	ニ	上	ハ	一	ム	ヤ
ク	セ	ヒ	マ	ニ	上	ハ	一	ム	ヤ
行	セ	比	言		上	ハ	ト	千	也
夕	セ	ヒ	マ	シ	上	ハ	ト	ム	ヤ
ク	セ	ヒ	マ	マ	上	ハ	一	ム	也
gyō	siti	hi	gon	si	zyō	hati	boku	sen	ya
gu	se	hi		shi		ha			ya
ゲ	セ	ヒ		シ		ハ			ヤ

21 22 23 24 25 26

子	九	口	中	四	五	小
---	---	---	---	---	---	---

## 二、指位谱系统

### 1、中国

- (32) 隋僧冯智辨“步虚”化燕乐半字古琴谱(617前)
- (33) 唐传佛曲《摩诃摩耶》天平琵琶谱(747前)
- (34) 唐石大娘传日本《宝龟五弦谱》(773)
- (35) 唐廉承武传日本藤原贞敏《开成琵琶谱》(838)
- (36) 贞敏传贞保《南宮琵琶谱》(921)
- (37) 敦煌卷·伯·3539琵琶“谱字”表(923后)
- (38) 敦煌卷·伯·3808《琵琶谱》(933后)

### 2、日本

- (39) 源经信《琵琶谱》(1097前)
- (40) 琵琶谱《春杨柳》(1185前)
- (41) 藤原师长《三五要录》琵琶谱(1192前)
- (42) 藤原孝时《三五中录》琵琶谱(1300后)
- (43) 凝然《音曲秘要抄》琵琶“谱字”表(1321前)
- (44) 《三五奥秘录》琵琶谱(1371)
- (45) 安倍季尚《乐家录》琵琶“谱字”表与定弦法(1690)
- (46) 日本雅乐琵琶“二十谱字”记谱法(当代)

## 五、燕乐半字谱的组成成份

### 1、中国数字

可用五弦琵琶谱的二十七个“谱字”为例，其中就有从“一”到“十”的许多中国数字。

### 2、拜占廷符号

这是一种产生于公元前的记谱法，后为君士坦丁堡基督教聂斯脱利派（景教）所用；该教总部于公元435年迁至波斯，其记谱法即在康居、龟兹一带流行。该教于公元635年（唐太宗贞观

九年)传入长安。

关于拜占廷记谱法与我国早期工尺谱(音位谱系统俗字谱类)的关系,及其相互比较。详见拙文《燕乐二十八调之谜》(人民音乐出版社《民族音乐论文集》)。

### 3、假名

假借汉字的偏旁、部首或汉字草书,来标出梵字的读音,称为“假名”。“假名”是中国佛教中悉昙学(声明学)的产物。

“假名”产生于中国,而于奈良朝(710—794)的中期传入日本,几经规范,遂成为日文中的“假名”。

梵文字母,有十二个“摩多”(元音),三十五个“体文”(辅音),重复三个“摩多”,即构成梵文的“五十字母门”;日文“假名”也是四十七个,重复三个,即成“五十字母表”;而这些“假名”,都是用汉字的草书或偏旁、部首而构成的。燕乐半字谱既然是“半字”,当然就等于在使用一部分“假名”。

下面这张表,用了十份材料:

- 1、唐笙墨书——即正仓院唐代笙管上所写的“谱字”,
- 2、天平谱(琵琶谱)
- 3、五弦谱
- 4、开成谱(琵琶谱)
- 5、敦煌表——即:伯3539“琵琶谱字表”
- 6、《敦煌谱》即:伯3808敦煌曲谱
- 7、《三五要录》(琵琶谱)
- 8、《体源抄》(笙谱)
- 9、《音曲秘要抄》(琵琶谱)
- 10、《乐家录》(琵琶谱)

上表的有关情况，说明如下：

1、通过十份材料的对照，证明“敦煌表”（伯3539）中“マ”与“丨”的位置，必须对调，这是那位“归义军将士”的错误，而上表已予以纠正了。

2、“斗”“𠂇”“丨”发音相同（to），其原因是：“𠂇”是“斗”的草书，“丨”即汉字偏旁“侧刀”的“刀”；而“斗”与“丨”按中古语音皆读“to”，证明这是标记梵字的“假名”。

3、“丨”、“𠂇”、“乞”，“コ”皆发“ko”，实是汉字“疙”或“勾”（汉字“句”亦可读“勾”，故“句”可减笔为“コ”）<sup>②</sup>。

4、“小”、“行”、“夕”发音相近，而“フ”是“行”的减笔，“ハ”是“行”的草书，“フ”是“フ”的连笔。

5、“七”即“士”，读如“Siti”。

6、按“厶”日文假名应发“某”，唐人俗字也作“某”，但作为“谱字”，却发Sen。这是因为笙谱“千”与琵琶谱，笙谱（唐笙墨书）“厶”是“舌”字拆开的，故“舌”与“尔”（系）按中古语音皆发Sen；另外，“厶”又可看作“私”，读音与“舌”，“系”同。

7、上表中，“谱字”读法与日文“假名”读法相同者或相近者，共有九个；另外，“一”字，在日文中亦读如汉语“一”。<sup>③</sup>

8、“不”“七”“八”等中国数字，为什么不照中国语音来读，这一点是意味深长的。

关于燕乐半字谱的组成成份的研究，由于问题十分复杂，尚需深入进行。这里仅仅提出笔者的一些初步想法。

研究燕乐半字谱，是为了尽快地，较准确地将有关古谱解译出来，从而使我国的“无声音乐史”化作“有声音乐史”，这对

于各个学科的研究，以及音乐创作实践，都具有十分重要的意义；同时，对于发展我国的社会主义民族新音乐事业，也会有很大的帮助。

本文通过对敦煌写卷伯字3539的考证研究，触及了中国音乐史中的一些疑难问题，并提出了一些不成熟的意见，希望批评，期待指正。

#### 注

- ①忧波离 (upāli)，释迦牟尼十大弟子之一。原为释迦王宫的理发师，因持戒谨严，称“持律第一”。
- ②《旧五代史·明宗纪》三：天成元年秋九月“癸亥，应圣节。百僚于敬爱寺设斋，召缙黄之流于中兴殿讲论，从近例也”。
- ③该篇《变文》在结束处有“三载秦王差遣臣，今朝舜日进舜云”句。意即：秦王（明宗之子李从荣）早在长兴三载（932）就给我布置了任务，因此，今天（933年9月9日）我才到这里来讲经。
- ④详王重民《金山国坠事拾零》，罗振玉《张义潮传考证》，《瓜沙曹氏年表考证》，及向达《罗叔言〈补唐书张义潮传〉补正》。
- ⑤杜牧《樊川集》卷20。
- ⑥这里的“宫”“徵”是指弦名：“宫”“即”“宫弦”（第一弦——低音弦）徵即“徵弦”（第四弦）。古琴“弦名”往往相当于固定音名，故其“宫”“徵”等，不应误解成首调概念的宫音，徵音。
- ⑦班昭《汉书：艺文志》有“河南周歌声曲折七篇”“周谣歌诗声曲折七十五篇”等记载。
- ⑧南朝宋刘敬叔《异苑》：“陈思王游鱼山，闻空里诵经声，清远寥亮，因使解音者写之为神仙声，道士效之作步虚声。”陈思王曹植（192-232），善制梵呗，相传是中国佛教音乐的奠基人；另，北周之庾信、隋炀帝，都写有步虚词，见宋郭茂倩《乐府诗集》；《道藏》洞玄部赞颂类收有《玉音法事》三卷（第333册）、其卷上、卷中，载有“步虚”谱（“曲线”谱）。
- ⑨肖兴华：《藏族乐谱——“央移”》（《音乐研究》1982年第2期）。
- ⑩见日本大正新修《大藏经卷2712《鱼山声明集》》。

- ⑪⑦柳羽：《湖南地区几种民间乐谱》（《音乐研究》1982年第2期）。
- ⑫杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第134页：“……记写鼓谱的例子，见于《礼记·投壶》（原注：篇末“鲁鼓”和“薛鼓”的鼓和鞀的节奏。）那虽然只是在投壶游戏中所用到的一些简单的击乐器节奏，但从这里可以看出，此时的古人已有记谱的习惯。”
- ⑬当然，大量的琴曲、琴歌，也还是采用减字谱（指位谱）来记写。
- ⑭隋末虽用十九簧笙，但唐笙只用十七簧；至宋代，曾一度恢复用十九簧笙；至解放前，民间笙只有十三簧了；近年来，已创用三十六簧笙。
- ⑮除此之外，琵琶谱的形成，（特别是五弦琵琶谱），也吸取了古琴谱的经验：古琴七根弦，初用“宫商角徵羽文武”标记，后改为“大二三四五六七”，最后，“大”又改成“一”；古琴十三徽，也是用“一”至“十三”的数字来标记的；五弦谱中采用了许多中国数字，这不能不认为是对古琴谱的一种借鉴吸收。
- ⑯加“品”的做法，可以认为是龟兹琵琶采用“秦琵琶”（阮）的弹法而形成的。
- ⑰福建南音所用的乐谱，表面上看似乎是琵琶谱，实际上却是管色谱。
- ⑱有人认为“龟兹乐谱”是一种“鼓谱”，但笔者不能同意这种推测；“龟兹乐谱”应该是龟兹箏篥谱。所谓“玉笛谱”即宋代人所称的“笛色谱”。
- ⑲前蜀王建与后蜀孟昶之妃，皆名花蕊；《宫词》为王建之妃所作。
- ⑳见北宋释道诚《释氏要览》。
- ㉑因谱中另有“承和九年（842）三月十一日书之”等字，故木户敏郎认为该抄件是九世纪之物；但笔者以为，石大娘抄写的部分，当是838年抄写后再经后人转抄的。
- ㉒在日本《教训抄》的方响谱中，“勾”写作“江”，若按中国吴语地区的读音，则“江”与“勾”几乎相同。
- ㉓工尺谱“上”，广东地区写作“生”；而“合”，广东作“火”；“勾”字，方响谱作“江”；“尺”字，福建作“×”（打“叉”的“叉”），方响谱作“赤”；“一”字，方响谱作“予”……凡此种种，说明是在为一个统一的读音来用汉字作标记，而“假名”，就是这样产生的。



敕牒及残乐谱两行