

## 緒論

中國傳統音樂，如崑曲、京劇、江南絲竹、大部分的琴曲或是北管等等，以音階結構來看，幾乎所有的樂種都相當單純。倘若將裝飾音部分去掉，剩下的所謂骨幹音的音階結構，大致上皆相同。雖然其音樂優美動聽，但筆者認為並無深入探討的空間。

不過筆者透過近五年來學習中國傳統音樂的經驗，發現南管的音階頗有特色，與上述幾個樂種不同，且目前坊間關於南管的書本裡找不到詳細的解釋，再加上筆者原來對音組織方面較有興趣，因此決定以此為論文題目。

藉由學習南管和幾件中國樂器的過程，筆者產生了下列幾個疑問：

- 一、關於南管的書本上看到的音階和實際聽到的南管音階不同，甚至屬於同一個「管門」的曲子，其音階亦不相同，或是屬於不同管門之樂曲，其音階其實相同。
- 二、國樂所說的「F調」和「 $\flat$ B調」等，幾乎都不是筆者之前所理解的「F調」或是「 $\flat$ B調」。筆者所理解的「調」是指主音之絕對音高的，但國樂所謂的「調」並非如此。另外我們經常聽到或文章裡看到“南管有四個「調」”之類的說明，其實這種說法是指四個「管門」，即「五空管」、「四空管」、「五六四仄管」和「倍士管」。在此，「調」似乎與國樂所謂的「調」相同，而並不是筆者所理解的「調」。
- 三、雖然南管音階以五聲音階為基礎，但是部分管門有大七度音程，而且二個音擁有同一個名稱，如五空管的乂和仄，四空管的六和高音的六等。換句話說，其被認為是同一個音。其他樂種很少有這種現象。

為了解決這些問題，筆者借用了古琴音樂等中國古代音樂的「均」之概念。此「均」概念是日本音樂學者東川清一所強調的<sup>1</sup>。應用「均」，前面二個問題幾乎可以解決，第三個問題雖然不能獲得直接的答案，但是分析這些大七度在實際樂曲裡的運用時，也有很大的幫助。

為了詮譯上述大七度問題，筆者亦試圖在中國以外的傳統音樂中尋找類似的用法。當初以為日本雅樂等比較有系統的樂種可能亦有大七度的問題，但最後找到的卻是日本民歌，也就是日本學者們所謂的「木曾節陽旋」。

本論文所界定的範圍，是以南管的音階結構、「管門」及大七度問題為主。為了進一步討論大七度問題，並將南管與含有大七度的日本民歌進行比較分析。研究方法以「均」此一概念為主，試圖探討上述問題。

<sup>1</sup> 東川清一 1990: 7-18, 東川清一、陳應時 1996: 22-25

以下將分四大部分來討論。第一部分介紹本文之研究範圍與分析方法，且回顧學界對於南管音階與「均、調、調式」所作的研究。第二部分為理論背景，介紹筆者所理解的「均」以及與「均」有密切關係的「調」和「調式」，並提出本文中使用的定義。第三部分提出分析結果。第四部分則針對分析結果進行探討而提出結論。

本篇論文的完成，首先要感謝指導教授呂錘寬先生的教導，除了提供許多音樂分析上的寶貴意見外，對於論文組織架構、論述用字修正等各方面亦諸多教誨，在此致上最大的謝意。此外，感謝所有的老師、朋友及家人的幫助、支持與鼓勵。衷心地謝謝大家。

## 一、研究範圍

### (一) 南管

南管樂曲可分為三大類，即「指」、「譜」以及「曲」，「指」與「譜」為器樂，而「曲」為歌樂。因為「曲」之曲調大部分與「指」類似，故本研究討論的範圍包括「指」與「譜」。

南管的曲本有幾個版本，每本之間的差別，主要在於曲名或一首樂曲中的「節」或者「齣」之名稱、編排順序、分節段或琵琶的指法<sup>2</sup>，而牽涉到音階結構的部分可說是大同小異。本文以劉鴻溝編的《閩南音樂指譜全集》為基礎，因此曲名、節名、曲牌名以及編排順序等都按照此版本。根據劉本，「指」有四十八套<sup>3</sup>之多，但是由於裡面有不少曲目的曲調相互類似，故為了詮釋音階特徵，不必針對所有的樂曲進行分析。本文挑選所謂的「五大套」、演出機會較多的幾套，以及音階方面較有特色的「毛一管」與樂曲途中轉「管門」的曲目來分析。「指」常分段演出，筆者所選的「演出機會較多」的樂曲，平常只演特定的一部分，除了該段之外很少演出，但筆者仍針對整首樂曲進行分析。「毛一管」使用南管樂曲罕見的（#A或是 $\flat$ B）<sup>4</sup>，可說是特殊的音階。至於轉「管門」的樂曲，因為南管樂曲，基本上僅用一個管門，但是四十八套「指」中，有六套樂曲轉管門，因此探討南管音階時，不得不提起。轉管門的方式有三種，「五六四仄管」轉「五空管」；「五六四仄管」轉「四空管」；「五空管」轉「倍土管」，於是各選一套。

對「譜」而言，根據劉本，有十三套「內套」和三套「外套」<sup>5</sup>，因「外套」的曲調是由內套中摘遍變化而成的<sup>6</sup>。故本文以十三套「內套」為研究對象，「內套」中亦有幾套曲調類似的，甚至其中一、兩節的曲調完全相同，對於此種樂曲將綜括起來詮釋。筆者挑選的曲名如下：

#### 1. 「指」

「指」五大套，即〈自來生長〉、〈趁賞花燈〉、〈一紙相思〉、〈為君去時〉以及〈心肝跋碎〉。

比較常演出的，〈虧伊歷山〉、〈照見我〉、〈春今卜返〉、以及〈花園外邊〉。

毛一管，〈妾身受禁〉<sup>7</sup>

轉管門的，〈為人情〉、〈颯颯西風〉以及〈忍下得〉。

共十三套。

#### 2. 「譜」

<sup>2</sup> 呂鍾寬 1980: 89-92

<sup>3</sup> 依曲本套數不同，有的多有的少。詳閱請看呂鍾寬 1987: 上 36-37

<sup>4</sup> 亦有稱為「毛仄」的版本，在此仍依照劉鴻溝本之寫法。

<sup>5</sup> 外套依曲本不一致，內套大致上相同。詳閱請看呂鍾寬 1987: 下 435-38

<sup>6</sup> 呂鍾寬 1980: 92, 102-3

<sup>7</sup> 此套亦有轉管門情形。

「譜」十三套「內套」，即〈起手板（廈門法<sup>8</sup>）〉、〈三台令〉、〈梅花操〉、〈陽關曲〉、〈四時景〉、〈五湖遊〉、〈八駿馬〉、〈三不和〉、〈百鳥歸巢〉、〈八展舞〉、〈四靜板（廈門法）〉、〈四不應〉以及〈孔雀展屏〉。共十三套。

以上總共二十六套樂曲為本研究南管方面的對象。在此將這些樂曲依管門整理如下：

「指」	「譜」
五空管	五空管
1 趁賞花燈	1 起手板
2 心肝跋碎	2 梅花操
3 虧伊歷山	3 四時景
4 照見我	4 八駿馬
	5 百鳥歸巢
	6 四靜板
四空管	四空管
5 自來生長	7 三台令
6 春今卜返	8 五湖遊
7 妾身受禁	9 八展舞
	10 三不和
	11 孔雀展屏
五六四仄管	五六四仄管
8 一紙相思	12 四不應 <sup>9</sup>
9 為君去時	
倍士管	倍士管
10 花園外邊	13 陽關曲

#### 轉管門的

- 11 為人情（五六四仄管轉四空管，再轉五六四仄管）
- 12 颯颯西風（五六四仄管轉五空管）
- 13 忍下得（五空管轉倍士管）

本研究挑選的範圍中，四個管門的曲目數不平均，如倍士管，「指」和「譜」加起來只有二套，而五空管的樂曲有十套，這是因為南管樂曲整體的管門分布就

<sup>8</sup> 十三套中〈起手板〉和〈四靜板〉有「泉州法」與「廈門法」之別，本研究以廈門法為對象。

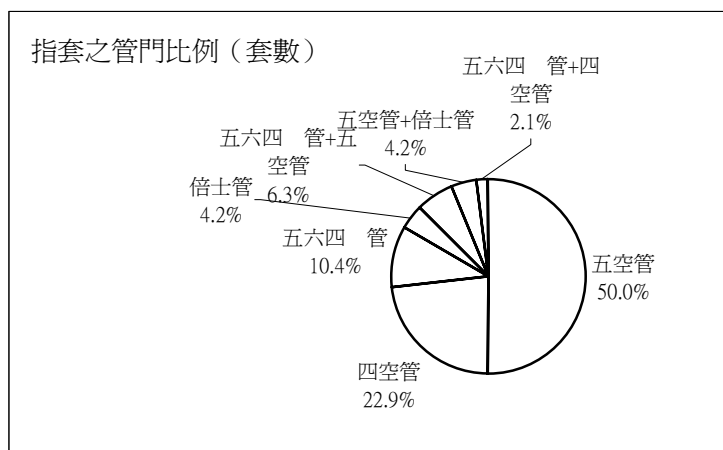
<sup>9</sup> 或稱「四不應管」，因為比通常的五六四仄管低二度，〈四不應〉專用。

是如此不平均。請參照以下「指」與「譜」的管門統計：

表 0-1-1-A 「指」管門統計

管門	套數	比例 (%)	齣數	比例 (%)
五空管	24	50	80	53.0
四空管	11	22.9	37	24.5
五六四 管	5	10.4	22	14.6
倍士管	2	4.2	11	7.3
五六四 管+五空管	3	6.3		
五空管+倍士管	2	4.2		
五六四 管+四空管	1	2.1	1	0.7
合計	48	100	151	100

圖表 0-1-1-B 「指」之管門比例 (套數)



圖表 0-1-1-C 「指」之管門比例 (齣數)

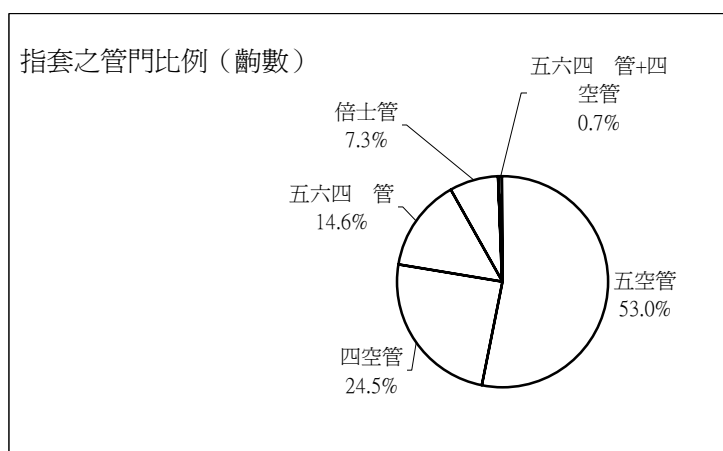
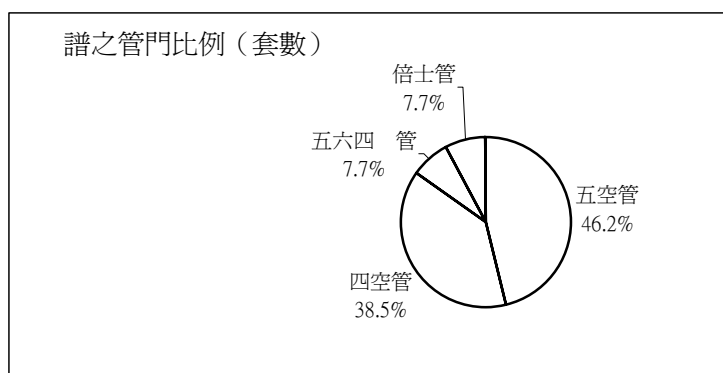


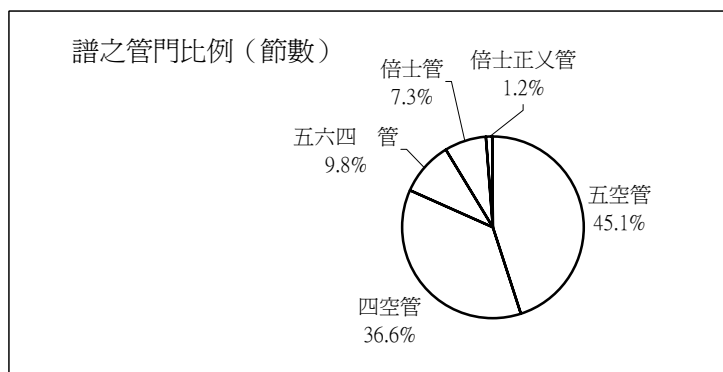
表 0-1-1-D 「譜」管門統計<sup>10</sup>

管門	套數	比例 (%)	節數	比例 (%)
五空管	6	46.2	37	45.1
四空管	5	38.5	30	36.6
五六四伏管	1	7.7	8	9.8
倍士管	1	7.7	6	7.3
倍士正叉管			1	1.2
合計	13	100	82	100

圖表 0-1-1-E 「譜」之管門比例 (套數)



圖表 0-1-1-F 「譜」之管門比例 (節數)



此統計以劉鴻溝曲本上標明的管門為主。從以上幾個圖表可以看出，南管樂曲之管門，最多的是五空管，佔了近五成；而最少的倍士管，不管從套數或節(齣)數的層面切入，都不到一成。因而本研究的範圍也以五空管為最多，倍士管為最少。

<sup>10</sup> 不包含「外套」。

(二) 日本民歌

從金井喜久子《琉球の民謡》(1954)、町田嘉章、浅野健二《わらべうた(童歌)》(1962) 以及町田嘉章、浅野健二《日本の民謡》(1960)，挑選含有大七度音程的歌，進行討論，但是不包括七聲音階的歌。筆者挑選的曲名如下：

- 1 《琉球の民謡》共 79 首中之 2 首
  - 1-1 だんぢゅかりゆし (danju-kariyushi)
  - 1-2 世やなおれ (yu-ya-naore)
- 2 《わらべうた(童歌)》共 160 首中之 5 首
  - 2-1 巡礼お鶴
  - 2-2 一人でさびし
  - 2-3 赤い山青い山
  - 2-4 月ぬ美しや
  - 2-5 青山土手から
- 3 《日本の民謡》共 83 首中之 15 首
  - 3-1 相馬盆踊唄
  - 3-2 日光和楽踊
  - 3-3 麦や節
  - 3-4 三国節
  - 3-5 木曾節
  - 3-6 伊那節
  - 3-7 ホッチョセ (hocchose) 節
  - 3-8 三十国船舟唄
  - 3-9 デカンショ (dekansho) 節
  - 3-10 串本節
  - 3-11 安来節
  - 3-12 関の五本松
  - 3-13 コツコツ (kotsukotsu) 節
  - 3-14 鹿児島小原良節
  - 3-15 鹿児島浜節

以上總共二十二首歌曲為本研究日本民歌方面的對象。關於歌名，請參考附錄二之對照表。

## 二、研究方法

南管是一種 heterophony 音樂，而每樣樂器所演奏的旋律並不相同，由琵琶來演奏的所謂「指骨」（骨幹音）為固定的，每個演奏者的彈奏法是一致的，而洞簫與二絃的「指花」（加花）因人而異，甚至同一個演奏者有時以不同的方式來演奏，故本文針對「指骨」進行分析。

本研究以分析南管樂曲的音階為主要目的。在分析音階時，不但列出樂曲的構成音，並試圖顯示每個構成音所佔的時值比例，來討論各構成音之間的力度關係。這是筆者從C. Sachs的論文得到的啟發，Sachs在《The Wellsprings of Music》中，以樂曲的每一個音所佔的時值來討論主音、骨幹音和經過音等各音之間的力度關係<sup>11</sup>。除Sachs之外，類似的研究，有渡辺富美雄、松沢秀介編《子守唄の基礎的研究》，以製圖用的格紙來描繪旋律<sup>12</sup>。如此一來，能夠以視覺來理解旋律構造和各構成音所佔的時值，但是本文的主要研究對象為音階構造，不採用他們的描繪圖形之方法，而較接近Sachs的方式。雖然Sachs所舉的例子都是簡單的民歌，和南管樂曲比較起來都很單純，長度不超過八小節，音域在五度以內，但是筆者認為這個方法也可以應用於南管樂曲，而且觀察各構成音之間的關係時，會有效果。

本研究計算時值的原則如下：

### （一）南管

1. 除了「緊疊」的樂曲之外，均以一個「撩」或「拍」為二個單位。屬於「緊疊」的樂曲，則以一個「拍」為一個單位來做統計。所以除了樂曲開始與結束的零數以外，「七撩拍」之樂曲的單位數等於拍數乘十六，「三撩拍」之樂曲乘八，「一二拍」的則拍數乘四，「疊拍」的乘二，而「緊疊」的樂曲拍數就等於單位數。
2. 除了樂曲與每一節（齣）之開始，「攢指」按照實際所佔的時值來算，也就是「全攢」佔一個單位，「搶攢」佔半個單位，而前面的音符相對地減掉該時值。對於樂曲開始的「攢指」一律不數之，但「慢頭」與「慢尾」（自由拍）部分不在此限。
3. 「甲線」以琵琶譜字的音高來算，不記低八度音。
4. 「打線」、「走線」以及「抓打」盡量依照實際演奏的方式來作統計。
5. 「剪指」後面等若干地方或許聽起來有休止，但除非樂譜上有休止符，以樂譜上的譜字音高來算。
6. 關於洞簫與二絃演奏低八度音的部分，音高均以琵琶為主。

<sup>11</sup> Curt Sachs, *The Wellsprings of Music* (Hague: Martinus Nijhof, 1961), 91.

<sup>12</sup> 渡辺、松沢1979.3: 20-22。他們提及這方法是奧藤早苗在〈日本民謡の旋律構造の研究〉（音樂学会 20 号、1973）使用的。這是將記下來的旋律轉成圖形，而試圖從客觀的立場理解，即一個音程相當於格紙的縱軸二格（2mm），時值方面八分音符為單位，一個八分音符相當於橫軸十格（10mm）。可惜渡辺、松沢氏的主要目的在把握旋律之構造，而未考察各音之間的關係。



7. 「慢頭」與「慢尾」(自由拍)部分，決定其時值較為困難，「指」的「慢頭」與「慢尾」按照劉鴻溝編的《南管古樂五線譜全集》(1973)，「譜」之慢頭與慢尾則由筆者依呂鍾寬老師的方式譯譜。

## (二) 日本民歌

1. 由樂曲內容和記譜方式來決定時值單位，或是八分音符或是四分音符。
2. 不包括三絃等樂器之前奏、間奏以及後奏、或是喊叫聲。
3. 排除不確定的音高。

## 三、文獻回顧

關於南管的書本上介紹的南管四個「管門」的音階幾乎都相同，如譜例 0-3-A 取自於劉鴻溝編的《閩南音樂指譜全集》(1953: 84)。

譜例 0-3-A 劉本管門對照表

五六四 管

五空管

倍士管

四空管

五六四 管  
四不應專用

有些其他版本沒有列入五空管的 (B3)，如沈冬<sup>13</sup>、王嘉寶<sup>14</sup>、陳焜晉、張素貞<sup>15</sup>以及王耀華、劉春曙<sup>16</sup>等，至於四種管門，即倍士管、五空管、五六四管以及四空管，除了上面所述的 之外可說是大同小異<sup>17</sup>。此外，用於少數特定樂曲的管門，如倍士正叉管、四不應管以及毛一管，除了少數例外幾乎都沒有描

<sup>13</sup> 沈冬 1986: 65-67

<sup>14</sup> 王嘉寶 1984: 67-70

<sup>15</sup> 陳焜晉、張素貞 1995: 7

<sup>16</sup> 王耀華、劉春曙 1989: 126

<sup>17</sup> 差別在於所顯示的音域。

述，甚至都沒有提及。

解譯方法和用詞方面，每個版本的說法不同：

如沈冬基本上直接使用「管色」，亦用到「調式」，但不作解譯其意義，對包括倍士正一管和毛一管之各管門的名稱由來加以說明<sup>18</sup>。王嘉寶將管門翻成「調式」；在其論文中，有一節的標題就是“空管（調式）”，但因一個管門有幾種調式，譬如四空管的主音可能是「六」、「工」或是其他音，故此說法不太正確。王氏並對於大七度音程指出「特點」，至於罕有的管門，王氏認為無法成為固定的調式，因為倍士正又管的（C4）或是毛一管的（#A4）等名稱由來的音，都只用了幾個音<sup>19</sup>。呂鍾寬在《泉州弦管（南管）指譜叢編》（1987）中，以「均」來解譯管門，他還用到「○音為律首」，看來其意義似乎與「均」相同；呂氏有提到少用的管門，但沒有提供任何意見，僅介紹說四種管門以外尚有管門<sup>20</sup>，呂氏亦在《南管記譜法概論》（1983）中，詳細地介紹四個管門，呂氏指出南管樂曲實際的音階會包含譜例 2-A 以外的音，如五空管的樂曲常常用到（#f4）或（C5），他也說明南管樂曲之音階在不同音域不一致的現象<sup>21</sup>。筆者於本節後再摘錄呂氏的說法。王耀華、劉春曙用「以○為宮」和「○宮系統」的說法，並指出有大七度音程，但並未言及少用的管門<sup>22</sup>。他們還用到「○宮系」<sup>23</sup>，但似乎看不出來王、劉氏分這些三種說法的理由。王、劉氏亦用到「均」一詞，但其用法不盡相同<sup>24</sup>。王耀華亦在《福建南音》中，解釋管門時不使用上述幾個詞彙，而採用國樂簡譜的方式，如以「1=○」來表示「以○為宮」，或以數字來代表唱名，但其內容並未改變<sup>25</sup>。陳焜晉、張素貞似乎依照王、劉氏的說法，用「宮調系統」與「○宮系統」，而並未言及少用的管門與大七度音程<sup>26</sup>。

綜上所述，管門的說法有「調式」、「均」以及「○宮系統」，除「調式」的意義不太清楚之外，其他的意義大致相同。綜合上述幾種論述內容，五六四一管是 C 均，五空管是 G 均（王、劉氏與陳、張氏：C 均和 G 均的結合），倍士管是

<sup>18</sup> 沈冬 *ibid.*: 65-66

<sup>19</sup> 王嘉寶 *ibid.*: 64-66

<sup>20</sup> 呂鍾寬 1987: 上編 19-20

<sup>21</sup> 呂鍾寬 1983: 13-21

<sup>22</sup> 王耀華、劉春曙 *ibid.*: 30-31, 126-27

<sup>23</sup> *ibid.*: 63

<sup>24</sup> *ibid.*: 59-75 第四章〈福建南音音階與“同均三宮”〉中，將「○宮系統」分為三種，即古音階、新音階以及清商音階，這三種音階的差別在於第四和第七度音，如【C、D、E、F、G、A、B】的均（他們稱此音階為夾鐘均），將F當做宮，是古音階，而將C看做宮，就是新音階，再來將G當做宮，變成清商音階。換句話說，他們所說的「均」是對七聲音階而論的。而「以○為宮」或「○宮系統」在說明管門的部分似乎對於五聲音階，因為他們將五空管解譯為「C宮系統與G宮系統的綜合」（30頁），假設「以○為宮」或「○宮系統」用於七聲音階，也可以解譯「以C為宮（C宮系統）古音階」或「以G為宮（G宮系統）清商音階」等等。而筆者在此所說的「均」是針對五聲音階的，南管樂曲一首一首來看都基於五聲音階，倘若一首甚至一節有七聲或更多，全都是因為轉調或者裝飾音的關係。

<sup>25</sup> 王耀華 2002: 9-10

<sup>26</sup> 陳焜晉、張素貞 *ibid.*: 7

D 均，四空管為 F 均。大七度方面均不做解譯，但是筆者認為王、劉氏與陳、張氏說的「二個均的結合」可以看做大七度的解譯。至於用於特定樂曲的管門，各家論述似乎都未予重視。

呂氏在上述《南管記譜法概論》中，對於四個管門分別論述如下<sup>27</sup>：

#### 一、五空管

1. (B3) 常出現，為第三度音（將士 (G) 看作主音）。
2. (#F4) 常出現，主音 (G) 降低半音，而變成屬調 (D 調) 之第三度音（即變宮為角）。
3. (C5) 常出現。
4. 五線譜調號，G 調為妥當。

#### 二、四空管

1. 六 (F4) 與 (E5)、(C5) 與 (B5) 之間為大七度音程。
2. 在不同音域，音階不一致：低中音域為四空管，高音域則等於五空管或五六四 管的音階。
3. 五線譜調號，F 調為妥當。

#### 三、五六四 管

1. (C5) 與 (B5) 之間為大七度音程。
2. 主音又 (C4) 會將低半音為第七度音 (B3)，但只是經過音性質。
3. 第三度音六 (E4) 會升高為第四度音 (F4)。
4. 五線譜調號，C 調為妥當。

#### 四、倍士管

1. 南管管門中，倍士管三個不同音域的音階為一致的，為完整的以 D 為主音之宮調式。
2. 五線譜調號，D 調為妥當。

除了呂氏針對實際的樂曲考察之外，每位學者針對整理出來的音階討論，找不到在前言所說的疑問—屬於同一管門之樂曲的音階不同—的任何線索。另外，大七度音程方面，如上所述，假設以「二個均的結合」為理由，並沒有具體例證來說明，仍不具說服力。為了考察上面二個問題，應該深入探討實際的南管樂曲的音階。

<sup>27</sup> 呂鍾寬 *ibid.*: 13-21, 38-39