

校读《文焕堂指谱》之管见

(台北) 林珀姬

《文焕堂指谱》(清咸丰七年, 公元 1857 年) 为目前所见, 仅次于《袖珍写本道光指谱》(清道光二十六年, 公元 1846 年) 之南管音乐早期的出版本。目前已有不少学者提出解读之相关文章, 本文从《文焕堂指谱》的浏览, 透过笔者在台湾的南管多年学习经验、田野调查访谈、各地抄本阅读比对、各式工尺谱教学的经验, 从不同的角度提出几个问题与看法, 请读者指教!

一、目录与序之解读

笔者从《文焕堂指谱》(下称《焕本》) 目录与林祥玉的《南音指谱》(下称《祥本》)(公元 1914 年) 目录的比对, 发现此二谱册应是属同一源流, 不仅是同样将《弟子坛前》列入三十六套总套头, 其后三十六套之排序完全相同, 指套习惯称谓亦大同小异。对于其中的小异, 笔者以南管人的习惯观之, 认为并无不妥, 但从学术的角度观之, 则仍有一些讨论的空间。

南管人之间流传的说法, 早期只有 36 套指套, 后来发展成 48 套, 从《焕本》序云:

原夫指谱之设, 由来久矣, 无从稽考创造之人。而是谱虽系南音, 维泉腔为最胜, 传遍中外, 于兹久矣, 然计有四十八套, 而所识者亦不能全获, 则所能者亦不能皆同。或挑点不对, 则参差不齐; 或捻甲不同, 则音韵不协; 或口受于师, 而口传于徒, 以致纷纷不一, 差之毫厘, 谬以千里矣。兹予得古谱一部, 历诸名公校对无差。余不敏, 不敢秘, 刊刷于世, 庶先创之功不灭, 俾后习之机不紊矣。是为序。

序文提及“四十八套”, 笔者以为应指谱套的 48 套, 而非 36 套指与 12 套谱的合称; 不过既是言明从古谱刊刷, 就有可能是刊刻所依据之古谱, 仅纪录了 36 套, 并非当时仅有 36 套。笔者以为距今一百五十多年前, 48 套应已见雏形, 只是南管音乐的口传方式, 使南管人无法 48 套都学全。笔者以台湾的经验看, 提出几点看法:

(一) 早期南管的学习纯系口传心授，碰到饱学先生，如吴彦点先生（点先）^[1]，在嘴念数遍后，偶而会写给学生加上圈点撩拍的曲诗练习，如果遇到不识字的先生，如林藩塘先生（红先）^[2]，就只有口授一途，但红先常会请识字的弦友帮忙抄写曲谱，目前他所留下的手抄本都是花钱请人抄写的，如果学生识字，他也会将抄本拿给学生抄写帮助学习。

(二) 指套中成对的曲目，如〈对菱花〉、〈一路行〉首节都是倍工巫山十二峰，因为其中的韵势大同小异，容易混淆，南管人往往只学其中的一套，如笔者的南管老师——吴昆仁先生^[3]，就是如此云云，学了〈对菱花〉就不学〈一路行〉。但后节一二拍起的曲韵很受欢迎，故笔者在华声南乐团的学习，指套〈一路行〉就只从第二节“叮当声”起，舍弃了首节七撩拍的“一路行”与二节头三撩拍的韵句“夏天过了”，据说在五六十年前，“叮当声”是台湾各地与东南亚地区，常被演奏的曲目。

(三) “三听四去”^[4]的曲目中，“三听”指的是〈小姐听〉、〈爹妈听〉、〈听见杜鹃〉等三套；“四去”：是指〈亲人去〉、〈情人去〉、〈想君去〉、〈为君去〉等四套，弦友中盛传“四去学透，人也去了了”^[5]，因此，无人将“四去”学全，此非不能也，而是刻意的不学。

(四) 南管音乐活动中的主体，通常是曲；一般馆阁中，馆员的学习以“唱”开始，没有好嗓音条件的人，或对乐器较有兴趣的人，才慢慢转学乐器。因此早期馆阁中“曲脚”与“家俚脚”，泾渭分明，唱曲的人不碰乐器，虽说“指为曲母”，但一般的曲脚是不习指套的，如果有，则是把指套当曲来唱，当作“唱曲”的磨练，如金门南乐社的徐声良先生，笔者每次去拜访，他都是整套整套的“指”拿来唱，虽然七十多岁了，声音仍然浑厚苍劲有力，可以从容的唱完三四十分钟一套指套。馆阁活动中，家俚脚主要是替曲脚伴奏，指套的学习一般不多，但功夫好的弦友，常会为了在演奏技巧的“精益求精”，寻求实力相当的各地弦友，一起练习指套，藉以磨练演奏技巧，或享受四管契合，水乳交融的指套演奏。就此现象看，真正指套学得多的女士是有限的，就笔者所知，目前台湾地区指套念得最多的，应该是嘉义凤声阁的蔡清源先生^[6]，大约有 30 套左右。也因为师承的关系，各馆阁所习的曲目不一，从无任何一馆，敢声称能奏全所有指套。

(五) 由于南管乐的口传心授与师承之不同，不同的师承指法难免差异，这

里牵涉到的主要是唱念的韵势不同，就有不同的指骨产生。因此，序文中谓“…然计有四十八套，而所识者亦不能全获，则所能者亦不能皆同。或挑点不对，则参差不齐；或捻甲不同，则音韵不协；或口受于师，而口传于徒，以致纷纷不一，差之毫厘，谬以千里矣。…”就目前的传承，仍然如此，各南管先生常自认为自己的“法”较好，以致于手抄本所记之同一曲诗，往往有众多唱念版本。但唯一不变的是拍位，王骥德《曲律》谓“南力在板”，南管音乐的传承，可做最好的印证。目前所见有“点板”的谱书，大约都在明中叶以后，但不代表工尺谱的不存在，只能说明“文”与“乐”的分工；从明刊本《百花赛锦》（明万历年间）中拍位圈点，与现今指套或散曲相印证，拍位几乎完全一致，有些连门头都相同；或有不同者，大部分是门头的转换，或大韵的安置有别。笔者搜集的手抄本中，特别是较少人演唱的曲目，同一曲诗、同一门头，而起音、大韵的安置等常有很大差异性存在的，不熟悉南管门头者，可能会误认为是不同的二曲；不过对南管门头很熟悉的人，这都不是问题。

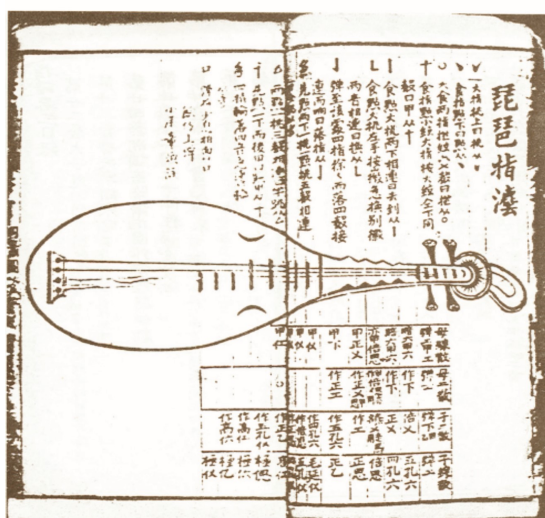
以今鉴古，笔者想提出的是《焕本》所根据的古谱，应是某位南管先生的手抄本，是教学用的教学备用谱，所以才只记录了 36 套（倘加计〈弟子坛〉，应为 37 套），并非在当时只有 36 套指套。与 1846 年抄录的《道光指谱》的 40 套相比对，《道光指谱》比《焕本》少了〈孤栖闷〉^[7]，多了〈五更段〉、〈想君去〉、〈飒飒西风〉、〈亏伊历山〉；《祥本》则除了与《焕本》相同的 37 套，又多出了〈想君去〉、〈亏伊历山〉、〈绣阁罗帏〉2 套、〈飒飒西风〉、〈五更段〉、〈共君断约〉、〈趁赏玉郎〉。另存在台湾馆阁的指谱，如南声社无〈亲人去〉，振声社无〈为人情〉；或个人用谱，如罔市先^[8]手抄本录 32 套，无〈轻轻行〉、〈举起金杯〉、〈照见我〉、〈惰梳妆〉、〈汝因势〉、〈听见杜鹃〉等等。每一手抄本所录不一，由此可见一斑。

二、琵琶图式

《文焕堂指谱》目录之后，有“琵琶指法”图与洞箫“五孔六正管位”图，除了所用指法符号的不同，最吸引笔者的，则是其中的琵琶图式，四音轸与凤尾间的布圈，目前在台湾台南南声社所使用的琵琶，即是带有此布制圆圈，林祥玉指谱中，其个人执琵琶照片中的琵琶，亦是如此图样；据笔者访问南声社时，南声

社弦友告知，此布圈的作用，主要在于备弦，遇出阵在外，万一弦断了，可以马上由此拉出弦线，安上使用；目前在其它地方，笔者尚未见到他馆有此备弦装置。但从《焕本》、《祥本》到南声社的琵琶布圈，显示早期南管音乐在地方阵头音乐中的重要性。此外，笔者从台湾阵头音乐的调查，发现 1960 年代以前，南管音乐一直是庙会活动中极具殊荣的阵头，民间乐人常说“只有南管阵头，可以入庙门参拜”，这当然与其“御前清客”的传说有关；但也因其乐雅致，也受到上流社会的喜爱。

图一 文焕堂指谱琵琶指法图



三、指套的组合

《焕本》第一套〈十三腔·轻轻行〉落〈等君、正更深〉，值得注意的是首节尾部，另行记写不同“工尺”与“落春今”等字，〈春今卜返〉在本书中为第三十二套，虽然已自成一套，但在第一套中有此注记，表明了原古谱记写的时代，可能因各地的传承不同，故〈轻轻行〉套有两种不同的组合方式。以今刘鸿沟本指谱（下称《刘本》）观之，二节〈等君〉门头为“二调”，牌名为“西江月”，七撩拍，角撩起；三节〈那恐畏〉门头为“长滚”，牌名为“鹤踏枝”，此二节《焕本》不分节，接续记写；〈春今〉门头为“长滚”，牌名为“大趯鼓”，中撩起，但因〈等君〉与〈春今〉二曲起音与撩位不同，因此〈轻轻行〉的结尾，工尺必须做不同的更动，以符合撩拍，以致两种不同落音，原落〈等君〉者，首节以“下”结音，落〈春今〉者，首节以“又”结音，学者如不熟悉南管音乐的惯例，可能

会因落音不同，误判其调式结构。而〈轻轻行〉的十三腔，指的是此曲所用到指位“弣、士、吓、全、义、下、工、六、士、一、仪、弣、弣”，若谱中不用“吓”则为十二空位，《焕本》与《祥本》皆未标“吓”，但仍注明为十三腔，倘以南管人抄写之习惯言，亦无不可，口念“下”，但经过口传心授，熟习琵琶弹奏，顺手就会按住第三弦取音，唱念法中并无区分。

另外，第八套〈九串珠·拙时无意〉套前，记写落〈泥金书〉或落〈三更人〉，首节尾部落〈三更人〉亦有不同的工尺，落〈泥金书〉者，工尺落在“六”，落〈三更人〉者，工尺落在“下”，盖因〈泥金书〉系从拍位，起一空，〈三更人〉则从头撩后，起士空之故。目前普遍的组合方式，则是〈拙时无意〉落〈三更人〉；〈为君去时〉落〈泥金书〉。第三十二套〈大迓鼓落北青阳 春今卜返〉的组合仍保留原样，为〈春今卜返〉、〈启公婆〉、〈黄五娘〉、〈听伊说〉，目前常用的接法是〈春今卜返〉、〈启公婆〉、〈听见机房〉、〈我为乜〉、〈孙不肖〉；〈黄五娘〉、〈听伊说〉则与〈共君断约〉合为一套。请注意在《道光指谱》中〈春今卜返〉套的组合是〈春今卜返〉、〈启公婆〉、〈黄五娘〉、〈听伊说〉、〈听见机房〉、（无〈我为乜〉）〈孙不肖〉、〈共君断约〉共七节，故此指套等于包含了现今的〈春今卜返〉与〈共君断约〉两套在内。（这个部分就是手写的十三个拍位）

图二 洞箫五孔六正管位图



图三 林祥玉持琵琶照片



图四 台南南声社镇馆之宝“金声”琵琶，凤尾处之布圈



图五 台南南声社镇馆之宝“金声”琵琶全影

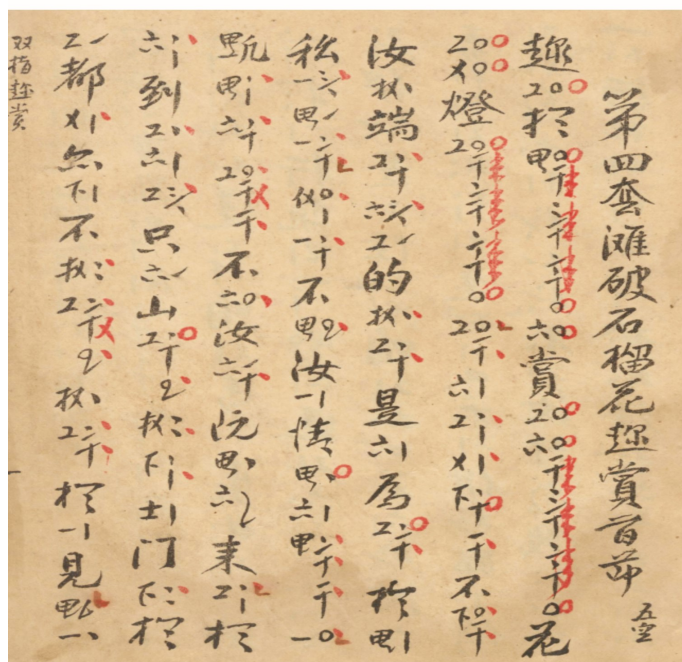


四、版本的差异

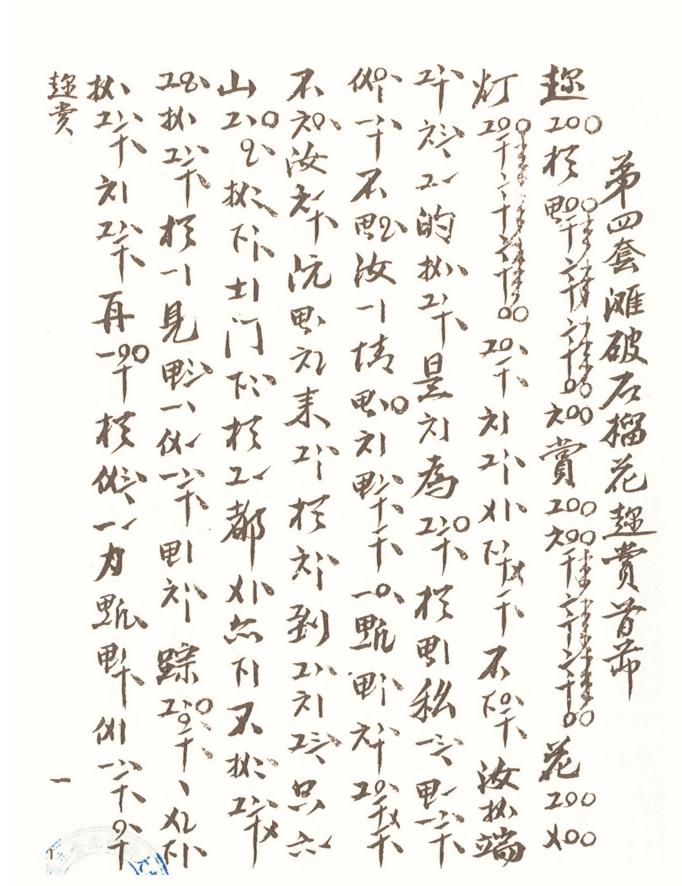
目前在台湾可见的《焕本》收藏本有二，一为胡红波先生持有（足本，有残缺），一为杜建坊先生持有（非足本），二者相较，胡本有明显校勘过之处^[9]。而笔者所见《祥本》亦有二版本，二者之间明显不同。二者都是刊刻出版，可能初刊数量少，再刊时就同时做了修订，所以才呈现出不同的版本，目前笔者只初步

做比较，尚未进行《祥本》的版本校勘，有待日后再做分析比较。

图六 蔡添木先生之《南音指谱》



图七 施合郑基金会重新影印出版之《南音指谱》



五、记谱方式的差异

《文焕堂指谱》记谱方式与现今明显不同，根据前面的指法解说仍可解读；但若就其前后使用之记号也呈现差异现象，某些记法与今相同，如谱中的全跳符号“8”（指套〈心肝跋悴〉落“感谢公主”、谱“金钱经”处），这说明了原古谱中，指与谱都有来源之不同；另外，声词的用法，现今多用“不女”、“于”，民间手抄本亦常用符号“△”代替“不女”，用“一”代替“于”；而《焕本》中用“引”或“空”二字记写，可能也是不同乐源的记写方式吧！类似的例子在《祥本》中全跳的指法记写，亦可见“𠄎”、“𠄎”、“𠄎”三种符号，因此笔者以为，各地习惯用法可能存在差异性，但作为馆先生，奔走各地馆阁教学，见识丰富，也可能搜集不同来源的曲谱，同时对各种记写法都能运用，但仍有较习惯之记写法，才会出现前后不一致的记写。谱字“思”与“士”的运用，从台湾民间手抄本看，至今仍可见此现象，主要是口传的习惯未改，民间尚习惯以字记音所致。故笔者不认为用“思”就是较古老的写法。若从南管人记写习惯看，因为记写是为帮助记忆，与写得完全或不完全无关，特别是“谱”，南管谱的学习，均从谱字的唱念开始，根据口中的唱念，所记写下的谱字，即使没有撩拍符号与指法，却有习惯性的断句，仍可帮助学习。笔者搜集之手抄本中，也有许多夹杂抄录不全之现象，以今喻古，人同此心，心同此理，应该可以说得通的。至于拍撩符号记写在曲诗中，乃是明中叶以后“以文化乐”之点板习惯使然，工尺谱直立记写于字旁的方式，虽然与现今南管工尺不同，或谓是较早期的记法，但据笔者所见，近90岁的细国清先生（目前旅居越南），与笔者在华声社学习的某几位同学，也习惯将工尺谱重抄，记写于字旁，如同《焕本》形式，不同的是他们把撩拍记号点于工尺右侧，主要是因为他们都是“家私脚”（以乐器的演奏为主），据说这样的记谱，让他们更容易视奏。

六、门头牌名的混用

《焕本》中七撩拍的曲目仅标示牌名，未标明门头，但从谱中标示有五空、四空字样，原古谱的传抄者对管门应是很清楚，仅标明曲牌，亦足够了解使用的管门，只是“大倍”、“小倍”、“中倍”、“倍工”、“二调”、“汤瓶儿”等门头未见；就音乐本身看，这些七撩拍的曲目均有某些相同的韵句，以不同的管门呈现，

其间应有某些移宫转调关系存在。而一二拍的曲目，则常有门头混用现象，如北调、锦板、紧板、风潺北、北调，寡北、锦板、寡调、寡滚，二调北、北青阳、北调等，从明刊本与现今曲簿的相印证，明刊本中标明“北”的曲目，目前相同曲目的门头分属于“二调北”、“北青阳”、“柳摇金”（四空管），“寡北”、“长寡”（五六四仪管），“锦板”、“北调”（五空管）等等，从大韵的使用与乐句的衔接，他们有许多相似处，另与《道光指谱》第三卷“拾陆套北调”相印证，证实了笔者心中的一些想法，此部分笔者拟从音乐分析角度切入，将另文分析比对。

不过这种门头混用现象，其实一直存在各地手抄本中，如《祥本》中在第二十五套〈一阵狂风〉下标明“北青阳”，〈情人去〉标为“锦板亦曰柳摇金”；《刘本》第四十五套〈情人去〉为“柳摇金”、〈一阵狂风〉为“北青阳”；《焕本》第二十五套〈一阵狂风〉为“二调北”，〈情人去〉“如玉”，亦即也是“二调北”。从学术研究的角度切入，这中间有许多探讨之空间。《焕本》第九套〈爹妈听〉落〈为相思〉，〈为相思〉标明为“风敲竹落白芍药”，《祥本》为“白芍药落风入松猫捕鼠”，《刘本》为风入松落猫捕鼠，而《南音锦曲选集续集》中，集录许启章原稿，谓序滚下标为“风敲竹”，而笔者透过学习唱念之后，发现〈为相思〉是“白芍药落长猫捕鼠”（长毛婆或长麻婆），再落猫捕鼠（毛婆或麻婆）；笔者在南管学习过程中，吴昆仁先生告诉笔者，“柳摇金”与“北青阳”相似，但有高腔的盘旋，张鸿明先生说“序滚”就是“将水”，吴昆仁先生则说其中有不同，但是说不清楚，诸多门头问题，大概也唯有透过音乐分析比对，才能说清楚吧。

七、潮调的影响

指套〈你因势〉牌名“太子游四门”，许多学者将“太子游四门”解读为古曲牌或佛教音乐保存于南管中，实则因为本指套原共四节：“尔因势”、“祈官人”、“我命行”、“亏得尔”，文人赋予之名词，后来又加入“运数”一节形成五节，《刘本》中则称为“太子游午门”，“午”与“五”音同，故亦有写作“太子游五门”。而在《焕本》中〈我命行〉一节标为“潮犯”，可见此曲调受到潮调音乐影响，虽然此指套为“短中滚”（也有标为“短滚”，吴昆仁先生也认为是“短滚”），但其韵势与一般短滚有异，“潮犯”正可说明一切，南管曲受到潮调影响相当多，“潮阳春”有些就标为“潮调”，南管人说“长滚”就是四空管的“长潮阳春”，

其实际就是移宫转调的运用，许启章曲集中谓“短翁姨潮”反韵为“三脚潮”，笔者在南管唱曲学习中，也发现“金钱花”（五空管）与“三脚潮”（倍思管）是移宫转调的关系。南管散曲中，以“锦板”与“短滚”的曲目变化特别大，故乐人常谓“锦板就是北调，也是百调（音同）”，意指其变化之大，形成许多不同的特殊曲调，许启章谓锦板亦曰北调，有数十种：如四朝元北、双挑北、风餐北、皂云北、倍北、玉交北、南北交、金钱北、锦衣北、赶北、昆北、青北等，短滚亦然，笔者从吴昆仁先生学习时，吴先生常说南管中，唯有“北调与短滚最难掌握（liu1 lak8）”。我想潮调的影响，应是造成诸多变化的主因之一吧？其中的关系也唯有透过乐曲的分析比对，让数据说话，才能说得清楚。

八、普庵咒与南海观音赞

笔者为一佛教徒，平日或多或少读些经文，《刘本》第三十七套为〈普庵咒〉附〈南海观音赞〉，《祥本》第三十六套为〈观音赞〉落〈普庵咒〉，与《焕本》同，一般的手抄本常只抄录〈南海观音赞〉，可能〈南海观音赞〉在日常生活中庙会出阵的实用性较强之故。但是《祥本》与《刘本》的〈普庵咒〉，除了分段，每段赋予新名，也同时缺了一回第四段“多多谛谛多多谛，多谛多，谈多谛，多谛谈，那檀多多多，多多多檀那”，而《焕本》中呈现的则是不分段的完整版，这是笔者与家母（高龄 87 岁）学习普庵咒咒文唱念时，另一意外发现。《焕本》在其它指套都未分节标示，可是此套中则标为“二节普庵咒”，可见古谱中已有分节的观念，虽然某些指套分节方式与分节处，与现今传本不尽相同，实则音乐是一样的。在工尺记写中，〈普庵咒〉亦出现仪记法，而不再只写高的或低的，并且将工尺记于字下方，与现代书写方式相同，可见两式在原古谱中都有运用；《焕本》的琵琶指法中亦使用了“仪”，这也显示仪谱字的使用当时已存在，有可能是古谱中的曲目，也有不同乐源之故。

《焕本》或《祥本》与其它抄本明显不同的是，目前许多手抄本中都省略〈普庵咒〉一节，只有〈南海观音赞〉，由于此套平日少用，又不可闲和，整弦活动中也不可以唱^[10]，诸多禁忌存在。目前存在于指套中的祭祀套，在台湾，〈弟子坛前〉常用于土地公的祭祀；〈南海观音赞〉，则用于观音佛祖祭祀时演唱，相对的〈普庵咒〉似乎不被重视，也许是过份神圣之故，所以较少人抄写，而被逐渐

淡忘。

九、刊刻的错误

《焕本》第二十八套〈十八飞花·妾身受禁〉头标明用“毛延管”，但“毛”字却标在“六”字下方，笔者试着依《焕本》谱唱出，结果当然是很难听的；但仔细比对，可发现所有的“毛六”位置都是现今曲簿中“毛一”位置上，且未注明“毛”的“六”，也参差其中，再审视焕本前页的琵琶指法，其中有称为“毛延义”，却无“毛六”的指法存在，“毛六”（f#）相当于“倍士”；《刘本》中言：“毛一”又名“毛义”，可见毛延管的运用，在古谱原抄本时代已存在，故此处的“毛六”应是“毛一”的误刻，亦或是原谱已存在的错误。后面写的“正管”则是恢复原来十八飞花所属的管门四空管，而非一般所认为的“五空管”，此指套在《刘本》的记法只标名“毛一”，未标“毛”字者即恢复原来“一”空的音高。

十、指法符号的分歧

大谱的指法符号有△（半跳或三角跳）、8（全跳或五角跳）、ㄩ（战指），各种符号的出现，显得杂乱，或者显示古谱原使用年代中用法之不一，且撩拍有记左、记右、记下，甚至只出现在前半，后半即无撩拍记号，在在表现刊刻所依据的原古谱可能是手抄本，原抄录时就已不完整，如同笔者在台湾民间所见之手抄本一般情形，所以刊刻者只好照谱刊刻；此现象在《道光指谱》中也可见到。

十一、大谱节数的差异

各谱之节数与现今亦有差异，不少学者认为大谱保留唐代大曲曲风，是流传久远的古谱，笔者则另有不同看法，认为部分大谱是来自民间丝竹乐的总集，代表不同时期的民间音乐，进入南管音乐中的大融合与分化，如“夜游”与《弦索备考》中的〈松清夜游〉相似，〈采茶歌〉有接近民间“采茶歌”的曲调，〈叩皇天〉与戏曲过场乐〈哭皇天〉相似等等，这些曲调被南管音乐吸收后，重新配套组合，以南管音乐的演奏方式“散、慢、中、快”速度演奏，曲风典雅，摇身一变，成为南管音乐的重要部分“谱”，不过，在南管整弦活动中，谱的运用，

仅在于“煞谱”，并不占主体地位；也因为谱的演奏，有较快速的技巧练习，是每一个家私脚，为磨练乐器技巧而必备的练习曲目，偶而也能在曲脚缺乏时，抓住机会展现平日训练的功夫。但指套与曲就不同了，因为有曲诗平仄声调与韵脚的制约，特别讲究咬字转韵收音，汉文底子愈佳，愈能展现“以文化乐”的艺术性。所以笔者以为南管音乐的精华是在曲与指套，而非在谱。

结 语

从以上初步对《文焕堂指谱》的解读，与目前对《道光指谱》初步了解，笔者以为：《文焕堂指谱》（1857）虽然晚于《道光指谱》（1846）抄本，但《文焕堂指谱》来源之古谱，可能应早于《道光指谱》的年代，这只是初步想法，希望日后透过更详细地比对，或许还能提出更多的问题，找出南管音乐发展的轨迹。而以上的解读，只是笔者初步的看法，或许其它学者有同样看法，或相异的想法，只有大家共同努力切磋，或能找到更接近原始的答案！

（作者：林珀姬，台北艺术大学传统音乐系教授退休，目前为兼任教授）

注释：

[1] 据吴昆仁先生说，点先是泉州石狮人（可能与吴彦造先生是同族兄弟），曾居厦门，任职于当地军阀办公处秘书，后来台湾定居，汉学基础很深厚，写得一手好字，能随时将曲诗与指骨写出，“腹内”很好，据说会的指套有三十多套，曲有一二百首，唱念韵势非常好。由于台湾早期各地馆阁，除了有站山为经济后盾之馆阁，可以长期有固定馆先生外，一般经济状况较差，往往以三个月为一馆，聘请馆先生教学，以应付每年之庄头庙会活动需求，庙会活动结束后或遇经费短缺，则暂时谢馆，或不聘先生，由馆员自行练习；因此南管先生基于生活的经济压力，或应各地馆阁之邀请，常会辗转于各地馆阁教学。一般有些南管先生教学活动范围往往局限于台湾的南部、北部或中部等地，但点先则是全台湾“教透透”，曾在北港、清水、嘉义、鹿港、高雄、台北等等地方担任馆先生。目前擅长箫弦演奏與製作 已歿的弦友台南南声社谢永钦先生，即是点先的女婿。

[2] 红先，台北聚贤堂的馆先生，为台北弦友林新南先生之父，台北的曲脚陈梅、江月云、曾玉等皆为其学生。

[3] 吴昆仁先生，人称黑狗先，1917年11月6日生，歿于2005年4月5日，为台北华声南乐团创办人，1990年获教育部“薪传奖”，1985年起至2004年任台北艺术大学传统音乐系南管教师。

[4] 三听四去的曲目在1846年抄录的《道光指谱》已全备。

[5] 从南管耆宿访谈中，得知主要原因是早期不少南管人，因浸淫南管而从此不事生产，导致家产散尽，终其一生，落魄潦倒；前提红先即是一例，其它尚有阔头伯、全先等等皆属之。

[6] 蔡清源先生，1930年6月9日生，曾在台北艺术大学传统音乐系担任南管乐教师。

[7] 现今〈孤栖闷〉套的两节，分别在出现在《道光指谱》的〈清早起〉套次节，与〈锁寒窗〉套三节。而其中〈春今卜返〉套中，实已包含了〈共君断约〉套；另较特殊的是〈飒飒西风〉套为寡北，与现今流传之〈飒飒西风〉曲诗、门头、套曲组合都不同，可说是另一指套的出土问世。〈绣阁罗帏〉套次节〈空向桃园〉曲诗与刘鸿沟本不同，但可见于《百花赛锦》中。有关《道光指谱》，笔者将另文校读。

[8] “罔市先”曾任台南振声社馆先生，歿后列入振声社先贤图。

[9] 详见施玉雯《〈文焕堂指谱〉记谱法研究兼论南管记谱概念之演变》。

[10] 2004年笔者在北艺大主办了一次南管论坛整弦大会，其中心心乐坊演唱了《南海观音赞》，台下的弦友纷纷来告知笔者，此曲不可在整弦时演唱，但因心心乐坊的老师是来自泉州的王阿心，可能两岸习俗不同吧！