

徐荣坤 著

中国传·统·乐·学

探微

ZHONGGUO
CHUANTONG
YUEXUE
TANWEI

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE



天津音乐学院建院50周年学术资助项目

徐荣坤 著

中国 传 统 乐 学 探 微

ZHONGGUO
CHUANTONG
YUEXUE
TANWEI

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统乐学探微 / 徐荣坤著. — 北京 : 人民音乐出版社, 2008. 9

ISBN 978-7-103-03497-2

I. 中… II. 徐… III. 传统音乐-研究-中国
IV. J605. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 044683 号

责任编辑: 徐 德

特约编辑: 王顺通

责任校对: 陈 芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5 1 插页 7.75 印张

2008 年 9 月北京第 1 版 2008 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1—500 册 定价: 18.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

序

这本集子中所收集的十八篇稿子，都是我离休以后晚年所撰写的稿子——其中小部分是我六十多岁时所写，大部分则是我七十岁以后所写的稿子。

一个患有严重心脏病的退休老人，在平时还有不少事情要做的情况下，为什么对传统乐学问题如此感兴趣，一篇接着一篇地撰写这一方面的稿子呢？这是因为我在学习和研究中，深感我国几十年来出版的古代音乐史、基本乐理以及有关著述中，关于我国传统乐学的部分存在着许多严重的错误。正像黄翔鹏先生在《乐问》第332页中所说的那样：“中国乐学本来就千百年来堆积着如山的谬误。”然而更让我感到关切和不安的是：传统乐学界的不少同仁们对此情况似已习以为常，安之若素，不仅不积极起来加以匡正，“去伪存真、去芜存菁”，而且传统乐学界还存在着许多不良的学风。例如：其一，不少专家学者常常习惯于因循沿袭既有的误识，人云亦云，而且还常常喜欢圆饰既有的误识，把有些错误的东西圆饰得煞有介事似的（譬如对于三种传统七声音阶的诠释等等）。虽然这些同志主观上并无存心坑人的动机，但是客观上是自欺欺人，以讹传讹，贻误读者，为害非浅！其二，传统乐学界的有些专家学者们，喜欢把原来比较平实易懂的事物，故意弄得异常深奥难懂，既有悖于古代典籍记述和乐学的基本常识，又和传统音乐实际格格不入，使人丈二和尚摸不着头脑，懵

懵然不知所云（譬如有的专家学者对唐二十八调体系的解读等等）；其三，传统乐学界相当普遍地存在着迷信和盲从的坏习气。这个问题突出地体现在近十几年来，对于黄翔鹏先生的“同均三宫（阶）”说的认知上，十分值得我们进行深刻的反思（关于这个问题，我已在《“同均三宫”是一种假象和错觉》、《一本舛误甚多的谱例集》两文中，明晰地表达了我的看法，此处不再赘言）。

因为有鉴于上述的种种问题，因此我不揣自己的谫陋，力图竭尽自己的绵薄之力，在这一方面略做一点工作。我注意到：近些年来，史学界的同志们强烈地提出，要重新改写中国古代音乐史，重新改写中国近现代音乐史。传统乐学界的同仁们也应该紧跟时代步伐，与时俱进，解放思想，破除迷信，勇敢地摒弃和匡正传统乐学领域中的种种谬误，辨明是非，使我国传统的基本乐理建设能够沿着一条正确的道路进行。切勿“轻车熟路”地把一些既有的谬误和一些不能真正确立的新说随手搜罗进来草草成书。这样的“基本乐理”成书固然快，淘汰也快，它是不会被广大读者普遍认同的。

在有些问题上，我自己也是有一个认识过程的。例如对于一百八十调的认知上，我在2005年的《一本舛误甚多的谱例集》一文中，还认为：“只要承认我国传统音乐存在三种不同的七声音阶，十二律的每一律都可以构成三种不同的七声音阶，每一种音阶又都包含有五种调式， $3 \times 12 \times 5 = 180$ ，这应该是没有什么问题的。”但是，近来我经过进一步的思考，觉得180调之说能否确立，真还有值得商榷之处（详见《传统音乐究竟有多少调？》一文）。至于其他问题，我也不敢断言自己的认识全都正确，欢迎读者批评。此外，我还想在此声明一点：集子中有些文章是带有批评性质的，我所批评的主要是学术认识而决不是人。这一点希望能得到理解而不要产生不必要的误会。

我非常清楚，这本集子中的有些文章是在一些师友的教导和启

发下才得以写成的。许多年来，我一直十分感激和十分怀念我青年时代的恩师黎英海先生。1951至1953年我在上海音乐学院干修班学习时，黎英海先生极具创意地给我们开讲了有关传统音阶、调式方面内容的新课。正是这门极具创意的课程，使我第一次接触到传统乐学领域中有关音阶、调式方面的内容，并使我对它产生兴趣和打下了良好的基础。黎英海先生《汉族调式及其和声》一书中关于“综合调式性七声音阶”的理论，在我撰写《重新解读三种传统七声音阶》等一系列文章时，一直起着十分重要的指导和启示的作用；上世纪七十、八十年代，黄翔鹏先生通过对出土古乐器的考证，曾对传统音阶问题发表过一些极有影响的真知灼见：“新音阶其实不新，旧音阶其实不古”、“（曾侯乙编钟）的音阶形式是新音阶的体系，不是旧音阶的体系。……新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位。”这几句至理名言，在我撰写有关三种传统七声音阶的文章时，也都给予我以极为有力的支持；我原对唐二十八调体系问题一窍不通，1995年我读到了老同学洛地先生的《〈唐二十八调拟解〉提要》一文后茅塞顿开，联想到李来璋先生论文中的“五调朝元”、“七宫还原”，撰写了《唐燕乐五音轮二十八调犹今民间之“五调朝元”、“七宫还原”也》一文，以后又进而撰写了《破解唐燕乐角调之谜》等文；我在撰写关于“同均三宫”问题的两篇论文时，杨善武先生的《关于“同均三宫”的论证问题》等论文以及刘勇先生的《何为“同均三宫”——“同均三宫”研究综述》为我提供了极有说服力的例证。在此，我特向以上的几位师友表示衷心的感谢。

众所周知，音乐理论期刊刊物少，稿件多。要想在核心刊物或省等级以上的期刊上发表论文，殊非一件易事。因此，我在编撰这本集子时，很自然地会想起有几位曾经给过我很多支持和帮助的主编或编辑：黄大岗女士在1993年和1995年，曾经先后在《音乐研究》上发表

了我的《苦音音阶的由来及其特征》、《再谈苦音音阶和它的两个特性音 Fa 和 bSi》两文,这是这本集子中最先获得发表机会的两篇文章,为这本集子开了一个好头;1995 年《唐燕乐五音轮二十八调犹今民间之“五调朝元”、“七宫还原”也》一文寄投《中国音乐学》时,该刊编委、责编缪也、冯洁轩两位先生和编务李翠曾几次与我通话通信,他(她)们的高度责任感和热情,令我感动难忘;2003 年和 2005 年,《音乐研究》常务副主编陈荃有先生,颇具胆识和睿智地先后刊发了我的《“同均三宫”是一种假象和错觉》、《一本舛误甚多的谱例集》两文,为这本集子增色不少,令我非常感激;这几年来,我所在学校——天津音乐学院的学报《天籁》的主编姚盛昌教授、常务副主编郭树群教授以及责任编辑吴晓丹女士连续发表了 my 的《重新解读三种传统七声音阶》等多篇论文,有时还主动的约我写稿,使我得以汇集成这本集子。在此,我对以上诸位主编和编辑谨致诚挚的谢意。

谚云:“敝帚自珍”。这本小集子虽然篇幅不多,但毕竟还是耗用了我的不少时间、精力和心血,但愿它出版后,能够对我国传统乐学的探讨以及在建立我们自己的传统基本乐理方面,多少发挥一点积极有益的作用。

2008 年 3 月 12 日于天津

目 录

重新解读三种传统七声音阶

——三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系、结构特征及记谱诸问题

.....(1)

苦音音阶的由来及其特征(22)

再谈苦音音阶和它的两个特性音 Fa 和 $\flat$ Si(41)

“正声音阶”的由来及其无穷的貽患(54)

“同均三宫”是一种假象和错觉(63)

一本舛误甚多的谱例集

——评《中国传统音乐一百八十调谱例集》.....(74)

释相和三调及相和五调(92)

析舞阳骨笛的调高和音阶(103)

唐燕乐二十八调新解

——唐燕乐五音轮二十八调犹今民间之“五调朝元”、“七宫还原”也 ... (114)

破解唐燕乐角调之谜

——兼谈“其徵声有其音而无其调”等问题(130)

迷失的唐代二十八调理论体系研究

——对赵为民著《唐代二十八调理论体系研究》的若干商榷(144)

“闰”到底是变宫(Si)还是清羽($\flat$ Si)?(166)

析“引商刻羽(引商刻角),杂以流徵”.....(174)

II

中国传统乐学探微

释《淮南子·天文训》中的“𩇛”与“缪”	(178)
传统音乐究竟有多少调?	(183)
从传统音乐实例看传统音阶的发轫与发展	(191)
附录一:关于日本都节、琉球调式成因及形成时期等问题 的探讨	(211)
附录二:阿尔及利亚和突尼斯的阿拉伯调式	(226)
后 记	(242)

重新解读三种传统七声音阶

——三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系、
结构特征及记谱诸问题

数十年来,在几乎所有的中国古代音乐史、基本乐理教程以及其他的有关种种著述中,关于我国的三种传统七声音阶,基本上都是按照以下的一种说法来进行诠释的。

古音阶:“汉以前,我国宫廷音乐通常都是用的一种半音在四、五度与七、八度之间的宫调音阶。这种音阶特别是在祭祀天地祖先的‘雅乐’中始终占据优势,所以后来就把它叫做‘雅乐音阶’。”^①“20世纪20年代以来称为‘古音阶’”。^②(本文中称之为“古”音阶。)

新音阶:“魏晋南北朝以来,由于各民族民间音乐大量进入宫廷,乐府音乐中逐渐为一种不同于雅乐音乐的新音阶所取代。其特点是半音位置在三、四度与七、八度之间,类似现代所说的自然七声音阶。这种音阶在南北朝流行的‘清乐’中曾广泛运用,故称为‘清乐音阶’”。^③“20世纪20年代以来称为‘新音阶’”^④(本文中称之为“清角音阶”。)

①③ 夏野:《中国古代音阶、调式的发展和演变》,载《音乐学丛刊》1981年第1期。

②④ 荣世生:《论我国传统的三种七声音阶形式》,载《中国音乐学》1998年第1期。

清商音阶：“在五声音阶的基础上加上清角和闰，称‘俗乐调’”。^①从汉魏南北朝以来逐渐扩大其影响，以致成为隋唐燕乐中最常用的音阶，所以把这种带‘ $\flat 7$ ’的宫调音阶直呼为“燕乐音阶”或“燕乐调”。^②“即‘清商音阶’”^③（本文中称之为“清羽音阶”）。

以上的这种说法，似已成为一种得到我国音乐理论界普遍认同而无可争辩的不刊之论。然而，实事求是地说来，上述说法基本上是沿袭前人所言，实在是经不起认真的思考和推敲。譬如从理论的角度讲：这三种音阶产生的时间，究竟孰先孰后，孰古孰新？这三种音阶彼此是何种关系？三种音阶之间彼此有几种不同的调式、在谱面上结构形式“全然”相同，应该如何区别和如何记谱？凡此种种，应该说迄今为止似乎尚无令人信服的合理说法。理论上既识之未详，在记录和分析实际乐调时，自然会“时常发生同一乐调在音阶属性认识上的分歧和抵牾。”^④等现象。对此，近一二十年来，有些学者已著文表述了自己的各种看法。这里，笔者也想谈谈自己对此问题的比较系统的认识。

一、根据出土乐器的测音和对古籍的正确考辨，以及对传统音乐的实际研究，可以确定清角音阶是问世最早和最为根本的传统七声音阶。

1. 应该说，出土乐器的测音及相关的铭文等等，是了解三种传统七声音阶问世时间孰先孰后问题的最有说服力的佐证。近年来有的专家明确地认为：“若文物测音及其认识与以往依赖之文献或约定俗成的观念相悖，产生的疑问自应首先从文献记载本身的可信程度考

①③ 荣世生：《论我国传统的三种七声音阶形式》，载《中国音乐学》1998年第1期。

② 夏野：《中国古代音阶、调式的发展和演变》，载《音乐学丛刊》1981年第1期。

④ 蒲萝建：《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》，载《音乐艺术》1990年第4期。

虑而不是反之。”^①笔者同意此种认识。因此,这里首先选用几种出土古代乐器的测音情况及有关资料,用以说明这个问题。

前些年在河南省舞阳贾湖地区,出土了一批迄今所知我国最古老的乐器——距今七千多年到八千年以前的十六支七孔骨笛(簫)。黄翔鹏先生等一批专家从中选择了一支最为完整、没有裂纹的编号为M282:20的骨笛,进行了测音和研究。黄先生在《舞阳贾湖骨笛的测音研究》一文中^②,列出了该乐器自筒音起由低到高的音阶和按工尺谱与宫商阶名标明的两种可能性和音阶结构的图表。图表如下:

表 1

筒音 F5或C5	7孔 A5	6孔 B5	5孔 C6	4孔 D6	3孔 E6	2孔 F6	1孔 A6	结论	
工角		六徽	五羽	下乙闰	上宫	尺商	工角	六徽	清商音阶六声
	合宫	四商	乙角	上和	尺徽	工羽	凡变宫	五商	下徵调音阶七声

请注意以上表格中的结论:这支骨笛能够奏出七声齐备的下徵调音阶(注:即清角音阶)。六声的清商(清羽)音阶,而唯独没有提到“古”音阶。

在甘肃境内出土的三音孔陶埙,据说产生于“从新石器时代的晚期到商的早期,为有关黄帝、尧、舜和夏代的传说时期。”^③五具陶埙中,三具发音为不同高度的宫、角、徵、羽四声音列;而编号为田野号201和193的两具,发音为不同高度的宫、角、清角、徵、羽五声音列。五具陶埙的发音都没有变徵这一个音。

根据贾湖骨笛和甘肃陶埙的测音,我们可以断定:远在晚商和周初,甚至远在七八千年以前,有的乐器已能奏出七声齐备的清角音阶

① 修海林:《远古至西周四声音阶观念的形成》,载《中央音乐学院学报》1991年第3期。

② 黄翔鹏:《中国人的音乐和音乐学》,山东文艺出版社,1997年。

③ 黄翔鹏:《新石器和青铜器时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》,载《音乐论丛》1978年第1期和1980年第3辑。

或具有清角音的五声音列,这说明当时已经具有清角音阶或已经具有清角音阶的可能。反之,当时的乐器还都不能奏出“古”音阶的这一事实,则从一个方面说明当时还没有“古”音阶这样的一种七声音阶。

如果说贾湖骨笛和甘肃陶埙还只是未成体系的个别乐器的话,那么,1978年在湖北随县出土的、具有完整乐学体系的曾侯乙编钟,则无可争辩地说明,早在两千多年前铸成的曾侯乙编钟,“它的音阶形式是新音阶(注:即清角音阶)的体系,不是旧音阶(注:即“古”音阶)的体系”。^①“新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位”。^②

2. 下面再谈谈对某些古籍进行正确考辨后的认识。

令人欣慰的是,笔者对一些古籍进行了考辨后,得到的认识是:从古籍中也并不能得出“古”音阶比其他两种七声音阶率先问世的结论。

众所周知:《左传》是一部史料价值很高的重要古籍。在这部古籍中,曾经说过“五声、六律、七音、八风、九歌以奉五声”这样的一句话。对于这句话,许多专家都一致诠释为:

九歌	闰	和宫徵商羽角变(变宫)中(变徵)
八风		和宫徵商羽角变(变宫)中(变徵)
七音		和宫徵商羽角变(变宫)
六律		和宫徵商羽角
五声		宫徵商羽角 ^③

请注意:这里所说的“六律”指的是五个正音外再加左方的一个“和”而并非右方的变宫,可见“和”(清角)是可以因宫音上移五度而在左方产生的;“七音”则是更为明确地指明是清角音阶而并非“古”音阶;及至“八风”时才在右方出现“变徵”。也就是说“七音”时先有的是左方的“和”(清角),及至“八风”才在右方增现“变徵”的。

①② 黄翔鹏:《曾侯乙编钟磬文乐学体系初探》,载《音乐研究》1981年第1期。

③ 杜亚雄:《中国民族基本乐理》第18页。

更具说服力的是先秦时期曾侯乙编钟的乐学体系也是这样诠释的：“在曾侯乙编钟中，宫商徵羽是最基础的四个音。宫的左方还有一个音，叫‘和’。……这个音非常重要……是生律法的关键，所以曾侯乙编钟专门给（它起）了一个（不采用变化音名的）阶名。”^①

下面我们还可以再考辨一些其他的有关古籍来说明这个问题。

郑祖襄先生在载于《艺苑》1997年第2期上的《雅乐七声考辨》一文中曾指出：“在先秦的文献里，提到七声音阶概念的除《国语·周语》（‘自鞞及驷七列也，南北之揆七同也，凡人神以数合之，以声昭之。……于是乎有七律’）这条以外，还有《春秋左传》的‘七音’，但都没有说明是什么样的七声音阶。古籍中提到宫商角徵羽之外的阶名有‘变徵’（《战国策·燕三》）、‘清角’、‘清商’、‘清徵’，（《韩非子·十过》），但也没有说明这些音是什么样音阶里的哪一级音。……（最早列出）以黄钟为宫、太簇为商、姑洗为角、林钟为徵、南吕为羽、应钟为变宫、蕤宾为变徵（这一音阶形式的是西汉的京房——公元前77—前37年），是在他的‘六十律’学说中提出的。……但他（京房）并没有说这是周代的雅乐七声。”这里需要指出的是：京房所提出的这个用“三分损益法”相生而成的七声音阶，虽然其中含有变徵音，表面上看来正是一个地地道道的“雅乐音阶”或“古”音阶，但实际上这个音阶中的宫音是在上方纯五度的林钟律位上（黄钟律位上的“宫”实为“和”）。这个音阶实际上是前面表1中曾经提到过的下徵调音阶，亦即是曾侯乙编钟所采用的清角音阶。然而我国古代的一些乐官或文人音乐家（例如东汉的贾逵、郑玄，三国时期的韦昭以及隋代的郑译等等），由于他们囿于“大不逾宫”、“宫为君、商为臣、角为民……”等封建伦理意识，使得他们不敢和不可能去正视或理解音阶构成中，宫音可以移动和变换律位而不一定必须在黄钟

① 黄翔鹏：《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，载《中国音乐学》1986年第3期。

律位上等等现象和规律,错误地把实实在在的下徵音阶斥之为“以林钟为调首、失君臣之义……乖相生之道。”(隋代郑译《开皇乐议》)在他们的错误影响下,“一个认为有变宫、变徵的雅乐七声自周代产生的观念就滋生、蔓延了。贾逵误注和后学盲从的以讹传讹,千百年来就形成了这样的一条错误的定论。”^①从而长期以来,使得人们误把以林钟为宫的下徵音阶,认做是以黄钟为宫、四级五级音之间具有变徵音的“雅乐音阶”、“正声音阶”,并把这个误解而成的音阶,说成是问世最早的七声“古”音阶,这实在是一件令人十分遗憾的事情。

3. 如果对传统音乐的实际进行一番考察的话,我们更不难发现:清角音阶在我国各类体裁的传统音乐中,始终都占有绝对的优势地位。而且,如果我们对这三种音阶再作一番对照研究的话,我们便可以进一步地发现,实际音乐中的变徵音阶(不是所谓的“古”音阶)和清羽音阶,实际上都是清角音阶因与上、下方五度关系调发生调接触而派生的两种特殊的综合调式音阶。关于这,笔者将在后面分别再作更进一步的具体的阐述。

二、这里所说的变徵音阶和“古”音阶并不是同一个概念:“古”音阶是前人对下徵音阶的误解;变徵音阶是传统音乐中实际存在的、一种因与上方五度调发生调接触而形成的综合调式音阶。

古籍中反映音乐中使用变徵音阶情况的记述并不多,人们比较熟悉的是《史记·荆轲传》中有几句话提到“为变徵之声,士皆垂泪涕泣……复为羽声慷慨,士皆瞋目,发尽上指冠。”许多专家都认为:这

① 郑祖襄:《雅乐七声考辨》,载《艺苑》音乐版 1987 年第 2 期。

几句话中的“变徵之声”和“羽声”，所指并不只是个别的音，而是一种“转调及调式对比”性质的现象。

诚然，乐调中凡是出现变徵音的，除了装饰音外，其他的都与“移宫犯调”有关。但是，出现变徵音并不一定都是变徵音阶，而需看具体情况而定。譬如说：这个变徵音有时可能是上方大二度调（重属调）的角音，例如下例江西民歌《拉车号子》：

例 1

拉 车

江西进贤

哎呀哩作嘞! 哎呀哈哟嗨 哟 呃嘿! 哟 嗨 哟 呃嘿! 哟 啦 哎呀!

* 自此处转入上方大二度调。
摘自《中国民歌集成》江西卷

这个变徵音有时则可能是因为曲调比较肯定地转入或暂时转入上方五度调（属调），而变成为上方五度调中的变宫音。下面是曲调比较肯定地转入上方五度调的例子：

例 2

落 三 嗨

河北东光

噢嗨 一哟嗨，嗨嗨哟嗨嗨 嗨，嗨 嗨嗨嗨 咧嗨嗨哟

嗨 呀哈嗨嗨 呀嗨，嗨 咧上这悠 哎，嗨嗨哟嗨 嗨嗨哟嗨嗨 嗨嗨!

(田树森等演唱 根据中国音乐研究所录音记谱)

下面则是一个比较明确肯定的、曲调向上方五度调暂时转调的曲例：

例 3

沙 家 浜

(五、坚持)



和上述几例比较肯定的转调或暂时转调的情况不同，变徵音阶中出现的变徵音从音高到调式意义都是不很稳定的，这是因为变徵音阶本身就是一种由一个五声音阶或具有变宫音的六声音阶，与其上方五度调的清角音阶因调接触(不肯定的转调)而形成的特殊的综合调式音阶。

例 4



黎英海先生在《汉族调式与和声》^①一书第三章中第 27 页和第 31 页上所举的两对实例，极能说明这个问题。

第一对例子是京剧中西皮原板的过门：

例 5

A 清角音阶



B 变徵音阶



^① 黎英海：《汉族调式与和声》，上海文艺出版社，1959 年。