

传统宫调与 乐学规律研究

杨善武 著



河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

传统宫调与乐学规律研究

CHUANTONGGONGDIAO YU YUEXUEGUILUYANJIU

杨善武 著

河南大学出版社

·开封·

图书在版编目(CIP)数据

传统宫调与乐学规律研究 / 杨善武著. — 开封:
河南大学出版社, 2010.8
ISBN 978-7-5649-0124-0

I. ① 传 ... II. ① 杨 ... III. ① 宫调—研究—中国 ②
传统音乐—研究—中国 IV. ① J826.5 ② J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 020724 号

责任编辑 龙玉明
责任校对 徐冬艳
封面设计 马 龙

出 版 河南大学出版社

地址: 河南省开封市明伦街 85 号 邮编: 475001
电话: 0378-2825001(营销部) 网址: www.hupress.com

印 刷 河南省诚和印制有限公司

版 次	2010 年 8 月第 1 版	印 次	2010 年 8 月第 1 次印刷
开 本	890mm×1240mm 1/32	印 张	10.75
字 数	269 千字	定 价	26.00 元

(本书如有印装质量问题请与河南大学出版社营销部联系调换)

代 序

我们的学术事业是由一代代学人不断努力而向前推进的,每一代学人都需要通过自己的创新来为学术发展作出贡献。在学术创新的发展中,学者们时刻都会面临一个如何对待前人、如何处理好与前人研究关系的问题。我们现在固然有一个面对前人的问题,我们也要成为“前人”,而为后人所面对。如何正确对待前人特别是如何对待像杨荫浏、黄翔鹏这样的权威大家及其成果?从学术创新的角度看,一切都不难回答。所谓正确对待前人,既包括正确对待其成绩、成就,也包括正确对待其错误、缺陷。……对待前人不能“为其成果所局限”,不能“照单全收”,为此我们就要有一种分析批判的精神,放出学术的眼光加以鉴别、决定取舍。在学术上,可以沿着前人正确的方向继续向前,也可以打破已有的思路另辟蹊径,无论是沿袭发展还是另辟蹊径都是为了更好地前进。只有切实做到对前人既继承又不受局限,那么我们也就能像前人那样在学术创新发展的征途上真正有所作为,而不是拜倒在前人的“高峰”下不思超越、不敢超越。固然,我们眼前的学术之路已为前人所开辟“就在脚下”,但今后的道路如何选择,自己的脚步如何去迈,还是要靠自己。只要是沿着创新发展之路,迈出我们坚实的步伐,就一定会在前人的基础上,达到中国传统音乐理论研究“柳暗花明又一村”的“新境”!

(摘自《乐府新声》2004年第3期《柳暗花明又一村》)

目 录

代序	(1)
关于“同均三宫”的论证问题	(1)
引言:对“同均三宫”需要进行正反两方面的论证	(1)
一、史学依据考证	(4)
二、乐学逻辑求证	(10)
三、乐调实际查证	(19)
我对“同均三宫”问题的思考与研究	
——在中国传统音乐前沿课题研讨会上的发言	(33)
解决“同均三宫”问题 推动我国音乐学术的 创新发展	(41)
苦音研究:牵一发而动全身的理论课题	(47)
一、《梁秋燕》记谱引发的一场“持久战”	(47)
二、围绕苦音宫调问题的“三军对垒”与纷纭众说	(56)
(一)苦音宫调的变体调式说	(57)
(二)苦音宫调的清商音阶说	(60)
(三)苦音宫调的综合调式说	(64)
三、苦音问题牵动中国音乐的根根神经	(71)

(一)传统音乐实践所提出的一个尖锐的 理论问题	(71)
(二)苦音存在的普遍性——中国音乐中的 苦音现象	(73)
(三)现实的苦音与历史乐调难题之间的纠结	(76)
(四)苦音问题涉及一系列基本理论,触及中国 音乐的本质	(81)
四、加强系统研究 合理解决苦音课题	(84)
(一)正确的宏观指导	(85)
(二)多角度、多因素的综合思维	(88)
(三)形态规律的微观分析	(91)
黄翔鹏先生的苦音观	(94)
一、立足于传统音乐全局的宏观视角	(95)
二、致力于苦音 si 的音级本质问题	(98)
三、独特的清商——八声音阶省略说	(104)
(一)清商——八声音阶省略说	(104)
(二)相关理论问题	(107)
(三)乐例分析判断	(112)
西北苦音与音乐文化交流	(119)
一、从苦音形成的外来说、融合说谈起	(120)
二、从对历史真实的把握看苦音形成问题	(130)
(一)关于隋唐燕乐	(136)
(二)关于西凉乐	(141)
(三)关于龟兹乐	(147)
三、从音乐文化交流的规律性看苦音形成问题	(155)
(一)概念的区分与明确	(155)
(二)发展中的吸收与创造	(159)
(三)民族音乐体系的稳定性	(164)

(四)华夏民族语言的制约性	(171)
余论:形态实证与最终的结论	(177)
苦音记谱与调式辨别	
——从苦音宫调再谈调式辨别问题之一	(179)
调式辨别上的一个误区——律制决定论	
——从苦音宫调再谈调式辨别问题之二	(196)
一、片面夸大律学作用,以律学代替乐学	(200)
二、将复杂的音现象简单化、格式化	(204)
三、孤立强调音级功能,抹杀多调式现实	(207)
调式辨别的根本依据——乐学规律性	
——从苦音宫调再谈调式辨别问题之三	(216)
一、“宫角关系”的实践来源	(218)
二、“宫角关系”的具体作用	(221)
三、“宫角关系”的实际运用	(226)
四、“宫角关系”的适用范围	(231)
黎英海的民族调式研究	
——《汉族调式及其和声》研究之一	(248)
一、研究成果的形成及其鲜明特征	(249)
二、完整、合理框架下的深入探索	(256)
三、地位、价值与进一步研究的必要	(262)
黎英海的五声综合调式理论	
——《汉族调式及其和声》研究之二	(270)
上篇:五声综合调式理论之阐发	(271)
下篇:五声综合调式理论之认识	(287)
黎英海民族调式研究中有待解决的问题	
——《汉族调式及其和声》研究之三	(302)
一、苦音认识的游移论	(303)

二、调式辨别的二元论	(309)
三、三种音阶说的立论依据	(317)
四、其他几个具体问题	(326)
结语	(332)
后记	(335)

关于“同均三宫”的论证问题

“同均三宫”还远未确立其理论地位,它的各种基础还很虚弱。对“同均三宫”不宜做简单的否定,也不宜做简单的肯定。“同均三宫”涉及中国音乐体系之全局和根本,需要对其作出正、反两方面的论证。本文作者不仅提出问题,而且从史学依据、乐学逻辑、乐调实际三个方面予以阐述;在对各种观点、材料进行分析、概括的同时,系统地表明了自己的看法。作者以为,对“同均三宫”加以论证,其结果无论是证实还是证伪,对于中国音乐理论事业的根本利益来说,都无疑是一件幸事。

引言:对“同均三宫”需要进行正、反两方面的论证

20世纪80年代,黄翔鹏先生所提出的“同均三宫”理论,在我国音乐学界引起了比较广泛而强烈的反响。相当多的学者对此理论欣然接受,有的还将其运用到研究工作中,试图解释或解决中国音乐史和传统音乐理论与实践中的某些疑难问题。但是也有相当一部分学者,对此理论持审慎态度,他们并未表示赞同或反对,而是在深入思考。……对于一种新的理论的出现,这都是很正常的。随着时间的推移,已有不少学者在不同程度上表示了否定意向,甚至提出了证伪问题。引人注目的是蒲亨建《传统七声音阶三

分说证伪问题的提出》^①等有关论文的发表,作者以明确的态度阐述了证伪的观点,所提出的问题是意味深长的,所表明观点也是值得我们认真思索的。还有一篇文章,是陈应时先生应邀于1994年9月在日本国立音乐大学所作学术报告的讲稿,题目为《中国传统音乐基本理论》^②,文中只字未提“同均三宫”的问题,这可以说是以一种委婉的方式所传达的态度。目前,这在不少学者中倒是很有代表性的。

事实表明,“同均三宫”理论并不像有的论者所说的那样“已为世人所公认”^③,而是存在着很大的分歧和争议,只不过由于某种特殊的原因未公开化而已。也许那种持“公认”论者可能认为,三种七声音阶早已作为定论写入乐理教科书,“同均三宫”也已载入了《中国大百科全书》有关条目,难道上了书的能不是“公认”吗?且看黄翔鹏先生是如何说的和如何做的。读读他那篇《新石器 and 青铜时代的已知音响资料 and 我国音阶发展史问题》,他在文章结尾引用毛泽东的话说:“要破除迷信。不论古代的也好,现代的也好,正确的就信,不正确的就不信,不仅不信而且还要批评。这才是科学的态度。”“不要以为‘上了书的就是对的’。这是我们所应遵循的”。^④对于现代学者来说,如果简单地以为上了书的就是“公认”的,“公认”的就不可怀疑和否定,这就只能说是一种学术上的幼稚和无知。

对“同均三宫”不宜做简单的否定,也不宜做简单的肯定。这样,就需要对“同均三宫”作出正、反两方面的论证。所谓正面的论证,即表示肯定的证明、证实。对于一种理论的确立来说,这是必

① 蒲亨建《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》,《音乐艺术》1990年第4期。

② 陈应时《中国传统音乐基本理论》,《音乐艺术》1995年第1期。

③ 荣世生《论我国传统的三种七声音阶形式》,《中国音乐学》1998年第1期第123页。

④ 黄翔鹏《新石器 and 青铜时代的已知音响资料 and 我国音阶发展史问题》,见《音乐论丛》(三),人民音乐出版社1980年版第160~161页。

不可少的。因为只有以翔实可靠的论据、严谨周密的论证,表明你所说的的确不虚,人家才能信服并接受。所谓反面的论证,即表示否定的证伪。对于一种理论的确立来说,这也是一种必不可少的反证。如果你的理论并非软弱无力,通过证伪反而愈显其“真”其“实”,从而促使人们加深理解而心悦诚服。对于“同均三宫”理论,我们首先需要的是正面的有力论证。但“遗憾的是,黄先生对此观念并没有作出我们期待已久的、必要的理论阐述”^①,“只有形式的描摩,而无相应的科学解释”^②。要真正确立“同均三宫”的理论地位,如果只是一味地强调“这是历史规律,我敢这么讲”、“这是历史事实,我是敢肯定的”^③之类,恐怕是解决不了什么问题的。

说黄先生没有作出一点论证,那也是不符合事实的,黄先生就曾将〔晋〕荀勖笛上三调作为“同均三宫”的首要依据。他说:荀勖“明确宣称每均都有三宫,可惜房玄龄修《晋史》时已经不能理解这个道理,枉自把每均三宫解释成每支笛律都有三均”。接着黄先生说:“对此史料的判断我认为其实无需争议。”也就是说,可以下最后的结论了,不必再争论了。同文黄先生尚列有几条简短的说明,对此黄先生说:“如果对上列这几行内容如感简略难解,也尽可不去管它。”也就是说,不必究其所以然,只要相信这里的结论即可。接下去黄还说:“如果对于上述问题也须写一本书来澄清它,那么我们来研究传统乐律学问题,可真要在假充知乐的历代文人所造成的混乱中寸步难行了。”^④既然写一本书都这么难于澄清,那么黄先生的三言两语就可以解决问题了吗?反过来说,如果

① 蒲亨建《关于“同均三宫”的两个问题》,《乐府新声》1996年第4期第35页。

② 蒲亨建《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》,《音乐艺术》1990年第4期第16页。

③ 黄翔鹏《民间器乐曲实例分析与宫调定性》,《中国音乐学》1995年第3期第5、10页。

④ 黄翔鹏《传统是一条河流》,人民音乐出版社1990年版第85页。

真能通过一本书使问题得以澄清,从而使大家都摆脱盲目,那我们又何乐而不为呢?

总之,“同均三宫”还远未确立其理论地位,它的各种基础还很虚弱;“同均三宫”也不仅仅是一个孤立简单的理论问题,而是事关中国音乐体系之全局、根本的大事。因此,我们必须对其进行正、反两方面的论证。如果我们现在不解决这个问题,以后还会有人提出。为此,笔者认为有必要在目前开展一场有学者广泛参与的、深入而系统的学术讨论和探讨,对“同均三宫”从理论依据到体系架构各方面进行全面的审视。可以预期,通过各种观点的交锋、各种见解的发表、各种材料的披露、各种问题的揭示,必将使“同均三宫”的实质明朗化。讨论的最后结果,无论“同均三宫”理论是得到了证实,还是得到了证伪,对于中国音乐理论事业的根本利益来说,都无疑是一件幸事。

具言之,对“同均三宫”的论证,可从史学依据、乐学逻辑、乐调实际三个方面进行。

一、史学依据考证

从我国古代音乐发展史上寻觅三种七声音阶的踪迹,特别是从历代音乐文献中查考有关记载,是论证“同均三宫”理论能否得以确立的一个重要方面。“同均三宫”是黄先生对三种七声音阶理论的体系化的概括,而三种七声音阶在我国音乐史上的名实、真伪,则直接关系到这个体系的存亡。从三种七声音阶的不同状况看,古音阶在文献中记述最详,似乎最无异议;新音阶虽无明确记载,但在现存实践中的应用最为明显;清商音阶则无论在历史记载或现实应用方面都最有争议。因此,“同均三宫”的首要问题是要证明清商音阶的历史存在。

黄先生意识到清商音阶的情况“复杂”,曾专门阐述过清商音

阶的历史,将清商音阶的形成发展划作三个阶段,分别以史料文献为证。^①

黄先生首先把〔晋〕荀勖笛上的“清角之调”看作清商音阶形成第一阶段的标志。他说:荀勖将其笛“称为‘三宫二十一变’,证明他已经意识到清角之调在实质上已属另一种音阶。因为黄钟均的七律只有在每种都有三种音阶的实质变化情况下才可能得出二十一变。”由此肯定荀勖所说“三宫”即为三种七声音阶。对于“清角之调”的实质,冯洁轩先生1995年著文发表了不同见解。他认为“荀勖笛以角为宫,本来就称不上是清角之调。”“按说下徵调既是以正声调之下徵为宫所构成,则清角之调理应以正声调之清角为宫所构成的调了。”经过考证,最后得出了与黄先生三种音阶说截然不同的结论:“在传统笛上,笛上三调只能是在一只笛上吹出的,不同调高(不同宫音位置)的三个调。”^②如果我们从荀勖笛因本身的特殊性后来并没有流传开,以及荀勖笛创制前早就应用笛上三调的现实情况看,我们就不能不承认,冯洁轩先生的结论更为可信。

黄先生所论清商音阶形成的第二个阶段,是以《隋书·音乐志》的记载为依据的。黄说此一阶段清商音阶“它的排列形式比起魏晋时已有变化,”“可以从《隋书》‘郑译乐议’中看到这种音阶的记载。”所述“记载”文字主要指以下段落:

仍以其声考校太乐所奏,林钟之宫,应用林钟为宫,乃用黄钟为宫;应用南吕为商,乃用太簇为商;应用应钟为角,乃取姑洗为角。故林钟一宫七声,三声并戾。

案今乐府黄钟,乃以林钟为调首,失君臣之义;清乐黄钟宫,以小吕为变徵,乖相生之道。今请雅乐黄钟宫,以黄钟为调首;清

① 黄翔鹏《传统是一条河流》,人民音乐出版社1990年版第86~91页。以下有关清商音阶历史形成的引文均出于此。

② 冯洁轩《调(均)·请商三调·笛上三调》,《音乐研究》1995年第3期第80~82页。

乐去小吕,还用蕤宾为变徵。

对于这里的文字,杨荫浏先生曾指出,所谓“林钟为调首”是指实际所用的林钟宫新音阶,所谓“黄钟以小吕为变徵”是指实际所用的黄钟宫新音阶,他们“同样是一个新音阶”。^①按杨先生解释,郑译是从古音阶立场看待新音阶现实,并要以古音阶的规范来匡正新音阶。对此不少学者均取赞同态度。但是,按照这样的思路尚有“林钟一宫,三声并戾”不好解释的问题。可能正是由于这一点,黄先生认为“历来对这段文字的解释颇有失误”,要“给予订正”。与杨先生截然不同的是,黄先生把“林钟为调首”释为“黄钟宫清商音阶的林钟为调首”,这样与林钟宫古音阶对照,“三声并戾”是可以解释了。但是,按黄先生所说“郑译以为雅乐不能用林钟为调首,应以黄钟为调首用黄钟宫正声调”,与此相应前文的“乃用黄钟宫”亦应指“黄钟宫正声调”,可黄先生却明明将其释为“黄钟宫清商音阶”。依此,则“今请雅乐黄钟宫,以黄钟为调首”(音列不变,仅改调首音),得到的也应是一个“黄钟宫清商音阶”。但这样一来,岂不又与黄先生所说“应以黄钟为调首用黄钟宫正声调”产生矛盾?可见黄先生的“订正”也难于自圆。

黄先生将清商音阶历史发展的第三阶段定在唐代。对此阶段,黄先生没有以史料为证,只有一段结论:“隋以前这个音阶的宫位,已和唐代相同,只是调首不在宫音,却在徵音。一宫二商三角四和五徵六羽七闰的序列则是在唐代确定的。只在此时才和我们今天所认识的清商音阶完全一致。”可见,黄先生是把唐代作为清商音阶的确立期。对于这么一个重要的历史阶段,理应详加论述,但不知为何一笔带过。特别是“一宫二商三角四和五徵六羽七闰的序列是唐代确定的”一语,令人不详所来。

有一种比较权威的,也是曾经较为普遍的看法,认为“在我国古代音乐理论文献中,蔡元定是第一个指出燕乐音阶特点的音乐

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上),人民音乐出版社1980年版第259页注①。

学者”^①。这种看法所依据的是《宋史》中记录蔡元定“尝为《燕乐》一书”的有关文字,其直接的思想来源则是王光祈的燕调理论。本世纪30年代,王光祈在其《中国音乐史》中首次对蔡元定所论进行阐发,其有关燕调的理论观点,被后来的学者广为接受,逐渐形成了“燕乐音阶”之说。建国后,燕乐音阶(清商音阶)与古音阶、新音阶一起作为中国传统的三种七声音阶,正式写入了理论著述与教科书。至此,三种七声音阶“名分”已定,似乎一切都成了定论。这样,“同均三宫”理论的提出,似乎也就是水到渠成了。

然而,就在80年代初,陈应时先生著文对王光祈的燕调理论进行质疑,针对已有成说提出了“燕乐音阶之说能否成立”的问题。^②此后即引发了一场围绕王光祈燕调理论所进行的争论和讨论,并形成了一个对蔡元定燕乐调深入探讨的理论热点。^③仅就这场争论、探讨所持续的时间之长,参与的学者之众,气氛之热烈活跃来说,我们恐怕就不能对之不予理睬或简单地加以否定。若以各种观点的披露,问题直接涉及清商音阶之命运、“同均三宫”之根本,那我们就更没有理由不予重视了。再从具体讨论进展的情况看,更多的学者已倾向于对历史文献重新审视并提出新的观点的立场。譬如吕自强先生,他于1995年发表的文章中,对“变宫以七声所不及”这个燕乐音阶之关键作出新的解释,他不仅否定燕乐音阶之说,而且对古音阶(雅乐音阶)亦取否定态度,认为“雅乐调理论”是“为后世的音乐艺术实践和乐律研究造成诸多混乱的

① 冯文慈《汉族音阶调式的历史记载和当前实际》,《中央音乐学院学报》1981年第3期第8页。

② 陈应时《“变”和“闰”是清角和清羽吗》,《燕乐音阶之说能否成立》、《再谈“变”和“闰”》等文,分别参见《中央音乐学院学报》1982年第2期、《艺苑》(音乐版)1987年第2期、《音乐艺术》1987年第1期。

③ 据不完全统计,1982~1996于各种刊物发表的有关燕乐调研究的论文计三十余篇。

谬传。”^①若将吕先生所论与蒲亨建的证伪观点相对照,即可看出,他们虽然角度不同,但最终的结论却不谋而合。当然,学术的真理性并不在于某种倾向的人数多寡,而在于其说是否持之有故、言之成理而又经得起验证。有关燕乐调的争论探讨,起码可以促使我们认真反思已有成说及其依据的合理性、真实性,其意义并不在于否定了什么、肯定了什么,而在于对中国音乐理论体系之建立来说,是否促使我们更加接近了学术真理。

对于三种七声音阶孰先孰后的问题,过去素有古音阶为先の成说。黄翔鹏先生基于音乐考古学方面的证据,通过实证表明:早在距今两千多年前的“曾侯乙钟铭的乐学体系,……它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地位”。“在先秦、汉代典籍有关乐学问题的注解中真伪参半,留下了不少缪种流传的东西。……新音阶的实际存在,久已被许多缪见抹杀殆尽”。^②对黄先生所言,我们既可理解为“力驳了古音阶为诸音阶之先の成说,提出了新音阶先行的切实见解”^③,也可进一步去思考:将“新音阶的实际存在”“抹杀殆尽”的“许多缪见”,是否也包括古音阶的有关记述在内呢?作为古代典籍详载、历代乐官备为推崇的古音阶与“先秦时音乐实践中早有巩固地位”的新音阶,它们之间是否还存在着一个孰真孰伪的问题呢?

除了上述古音阶先行、新音阶先行二说外,现在似乎还出现了一种极力贬抑古、新音阶而抬高清商音阶地位的清商音阶先行说。笔者看到1995年发表的一篇博士论文中有这样一段话:“黄翔鹏先生多次阐明的:中国传统音乐最古老、最基本的音阶形式,

① 吕自强《对中国传统音乐律调音阶的探讨》,《交响》1995年第4期第4页。

② 黄翔鹏《曾侯乙钟铭文乐学体系初探》,《音乐研究》1981年第1期。

③ 蒲亨建《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》,《音乐艺术》1990年第4期第18页。

既不是古代文献推崇的,似乎最正统的正声音阶,也不是我们现在最熟悉的下徵音阶,恰恰是七千年前就体现在贾湖骨笛音列上的清商音阶。”^①依照此说,我们就应该认为“七千年前”就有的清商音阶理应是三种音阶之“老大”了。但这里的问题是:(1)论者说此话系黄先生“多次阐明”,但所引并非原文,而且未有出处,这就不禁令人生疑,此语是否为黄先生所言?(2)仅就这段话本身而论,“同均三宫”体系中三种音阶彼此间是一种什么关系,是逻辑派生关系还是先后出生的“兄弟关系”?所说“最基本的音阶形式”是什么意思?(3)说清商音阶“七千年前就体现在贾湖骨笛音列上”,这“七千年”之久远的贾湖骨笛音列是否经过考定,其音列何以见得就是清商音阶?黄先生有一篇《舞阳贾湖骨笛的测音研究》,文中的确提到“清商音阶渊源极为古老”的话,但这只是作为“两种可能性”之一而提及,况且文章结尾处清楚地告诉我们,“最后的结论则是:这只骨笛的音阶结构至少是六声音阶,也有可能是七声齐备的、古老的下徵音阶。”^②对于一种仅在推论过程中出现的可能性,便据以下定论,这恐怕不是一种应有的学术作风。如果我辈学人照此而行,见风即雨,那么中国音乐理论体系的建立就只能是一座空中楼阁。

对于“同均三宫”史学依据的考证,是一项事关中国音乐之全局、根本的极其严肃的工作,需要的是严谨求实、一丝不苟的科学态度。笔者特别赞同这样一种观点:“传统乐学理论确有其博大精深之处,需要继承并发扬光大;然而其中也难免鱼龙混杂,故不能一味为古人作解,尚需不时作一番重新思考。”^③只有“不时作一番

① 张振涛《宋代三种笙制(和笙、巢笙、竽笙)及管笛音位的设计原则》,《中国音乐学》1995年第4期第96页。

② 黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》,山东文艺出版社1997年版第173~174页。

③ 蒲亨建《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》,《音乐艺术》1990年第4期第19页。