

樂何樂

第八輯

吴相洲 主编

學苑出版社



教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第八辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心

主办

吴相洲 主编

学苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

乐府学. 第8辑 / 吴相洲主编. —北京: 学苑出版社, 2013.4
ISBN 978-7-5077-4245-9

I. ①乐… II. ①吴… III. ①乐府诗—诗歌研究—中国—古代
IV. ① I207.226

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 051829 号

出 版 人: 孟 白

责任编辑: 刘 丰

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子邮箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67675512、67678944、67601101 (邮购)

印 刷 厂: 高碑店市鑫宏源印刷包装有限公司

开本尺寸: 720×1020 1/16 开本

印 张: 24.75

字 数: 400 千字

版 次: 2013 年 4 月第 1 版

印 次: 2013 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 75.00 元

编 委 会

主 任：葛晓音 赵敏俐

编 委：(按姓氏拼音排序)

朝戈金 陈铁民 崔 宪 范子烨

葛晓音 李昌集 刘崇德 彭庆生

钱志熙 陶 敏 吴相洲 姚小鸥

赵伯陶 赵敏俐 郑祖襄

主 编：吴相洲

执行编辑：郭 丽 何江波 柯利刚 郭培培

目 录

目 录

[音乐考察]

中华雅乐音律乐调及其作曲方法研究(下)	李健正 \1
横吹曲《折杨柳》的音乐形态研究	徐微微 \43
东晋、南朝宫廷用乐类型研究	王志清 \64
北朝乐府内乐辞的入乐情况考察	王淑梅 \89
论中古时期鼓吹赏赐制度的变化	曾智安 \103
《团扇郎》音乐形态研究	何江波 \119
相和、相和歌、清商三调、清商曲	柯利刚 \142
论唐文宗的音乐建制及其音乐史意义	柏红秀 \166
清代乐府的新变: 乾隆时代的蒙古音乐及相关问题	范子烨 \177

[要素解析]

乐府诗本事与其他构成要素关系试论	向 回 \204
《巾舞》本事年代新考	孙尚勇 \215
论乐府诗中的套语	周仕慧 \219
《乐府诗集》“艳”考	闫运利 \236

[文学研究]

从服饰看汉乐府的世俗性与娱乐性

——以《羽林郎》为中心	刘 玲 \241
-------------------	----------

浅析魏晋游仙乐府与非乐府的差异·····	范长梅 \255
南朝郊庙歌辞创作情况研究·····	郭培培 \278
“亡国之音”考论 ·····	祝丽君 \296
论《文心雕龙·乐府》在乐府学史上的地位·····	陈利辉 \308
王维乐府诗的重新认定·····	梁海燕 \320

[名篇论丛]

《秋风辞》与汉武帝天汉年间的精神世界 ·····	柏俊才 \331
--------------------------	----------

汉铙歌《将进酒》作时及其他

——兼论汉代的宴会歌诗评诗风气·····	韩高年 \341
----------------------	----------

《汉鼓吹铙歌十八曲》四首简释 ·····	姜晓东 \348
----------------------	----------

谢朓《齐随王鼓吹曲》研究·····	白 敏 \362
-------------------	----------

玉螺一吹椎髻耸 铜鼓千击文身踊

——论白居易对《骠国乐》舞的“闲语” ·····	杜兴梅 \372
--------------------------	----------

英文目录·····	388
-----------	-----

《乐府学》稿约 ·····	390
---------------	-----

中华雅乐音律乐调及其 作曲方法研究（下）

◇李健正

（陕西，陕西省艺术研究所，710061）

五、中华雅乐的作曲方法

《虞书》曰：“诗言志，歌咏言，声依永，律和声。”虽然仅仅 12 个字，却概括了一整套音乐创作的基本方法。“诗言志”，非志之言不能成为诗。“歌咏言”，诗的语言加上节奏才可称为歌。《乐记》曰：“歌之为言也，长言之也。”这种说法不够全面。笔者以为，“歌咏言”就是给语言加上节奏，这时还不合音律，只是有着各种不同节奏的朗诵，或是不合音律的吟唱。古人也将其称为“歌”。2008 年，王立增博士曾向笔者提过一个问题，即关于“歌”的定义应怎样确定。笔者当时根据音乐中“歌曲”的概念，告诉他：“凡是与音律配合来表演的诗词，都叫作歌。”但经过这两年的研究，笔者发现古代圣人所说的“歌”，不仅如此。“歌咏言”排列在“声依永”之前，即是说，朗诵或吟唱的诗词在与五声配合之前，就已经叫作“歌”了。所以，笔者认为，古人所说的“歌”，就是用带有节奏的、高低不同但又未用音律编排的音响去表演的诗。譬如“诗歌朗诵”、“吟诗”等就是古人所谓的“歌”。这些都属于音乐范畴。

节奏是构成音乐旋律的两大要素之一。另一个要素就是音律（高低不同的乐音）——“声”。“声依永”，这是语言出现音乐旋律的关键。“声”就是“宫商角徵羽”五声，只要把它们依据“永”（朗诵）的节奏填进去，就成为具有音乐旋律的歌了。

“律和声”就是用十二音律把已经做好的“歌”的音乐旋律，用“旋宫转调”的方法，再进行发展。因为上古的歌都很短，不是 13 个字就是 16 个字，每字一声，能有多长？用“旋宫转调”的方法就可以把它演奏、演唱上几十遍、上百遍，这样就可以供祭祀应用了。所以说

“律和声”（旋宫转调）也是当时音乐创作的主要方法之一。

雅乐是“先王之乐”，也是最古老的俗乐。周代之前在宫廷和民间流行，周代把它用作祭祀音乐，才叫作雅乐。这种音乐最大的特点就是继承了尧舜时代“人作词、天作曲”的创作方法。既显示了它的古老原始，又显示了它的高度发达。这种音乐现在留下的乐谱是用两种记谱法联合记的谱，一种是“黄大太夹姑仲蕤林夷南无应”十二律吕；另一种是“宫商角徵羽”五声。“宫商角徵羽”五声是当时的唱名谱。在雅乐记谱中，五声谱往往可以省略。如下图所示《鹿鸣》、《关雎》等原谱：



雅乐乐谱示例

上古的先哲，为了让当时的民众掌握作曲方法，就把音律产生和排列的各种方法告诉了大家：譬如“152637 #4—”这是五度相生排列的方法，“12356—”这是从低到高的五声音阶排列，“65321—”这是从高到低的五声音阶排列……还有许许多多的排列方式，都是根据“八卦”与“河图”来设定的。当然，那时用的都是“宫商角徵羽”。有了这些不同排列的声调，大家就可以去和词相配了。当时对词的格式也是有要求的。据史书记载，有要求十三字的，也有要求十六字的，等等。为什么呢？因为当时的歌是一字配一音，如果是16个字，用五声连唱三遍，三五—十五，剩下一个字，刚好用开始的那个音来做结尾，这就阐明了调性。譬如下例：

尧谣一首

(康衢之民所作,称颂尧之德也)

1 = E 3/4

朱载堉传谱

李健正解译

羽徵角 商

宫羽徵 角

商宫羽 徵

角商宫 羽

6 5 3 | 2 — — | 1 6 5 | 3 — — | 2 1 6 | 5 — — | 3 2 1 | 6 — — ||

立我丞民, 莫羽尔极。 不识不知, 顺帝之则。^①

因为“起音毕曲”都是“羽”音,所以它就是“羽调”。

还有一首舜帝留下来的《南风歌》(见前例),也是用从高到低的五声,它是十三字,两段,也就是26个字。五五二十五,剩下一个字,也刚好用开始的那个音来做结尾,这也就阐明了调性。这首南风歌是朱载堉记录在《乐律全书》第十《律吕经义内篇·卷之六》第1至200页的,用200页的篇幅来记录一首歌,可谓极细致。其中有记述、有评论,但主要还是歌本身。包括主旋律谱、古琴伴奏谱、钟、磬伴奏谱,内60调转调谱、外60调转调谱……连十二张古琴如何定弦都讲得清清楚楚。因篇幅有限,在这里我们不可能全部翻译介绍给大家。因此仅就几个关键问题,发表笔者一点看法。

1. 天作曲

前文笔者已提及,中华雅乐最大的特点就是“人作词、天作曲”。“人作词”,大家都可以理解,现在我们见到的古代歌词,譬如《诗经》、《楚辞》等,没有一篇不是人作的。这些作者也都是遵循先哲“诗言志,歌咏言”的教导进行了创作。因为那时大家都已经学会了用语言来表达思想情感。“天作曲”,大家就不一定能理解了。天,就是自然。音律的产生、乐音高低的排列,这些都是自然天成的,是经过先哲辛苦研究才被发现的。一般民众可以掌握语言,但不一定能掌握音律。在简单的体力劳动中,人们可以获得各种节奏、音响,但无法获得音律。为了让民众学会“作乐”,古代的圣人就把音律研究的成果简明扼要地告诉给大家,并提出“声依永”、“律和声”作为对作曲的要求。

上古的音律研究成果有两种:一是十二律吕,二是五声。五声比十二律更简单也更重要一些。我国古代稍有一点文化知识的人,谁不知道“宫商角徵羽”?把十二律吕和五声用若干不同的方式排列一下,

①《文渊阁四库全书》第215册,第506页,台北,台湾商务印书馆,1983。

拿去和歌词配合，就是最简捷的作曲方法。前文的谱例《尧谣一首》和虞舜《南风歌》都是我国最早的歌曲，这是笔者经音乐分析后认定的。它们的曲谱就是一句“羽徵角商宫”，从头用到尾，但它却变化无穷。为了让大家看到它的变化，笔者选另一首较长一些的歌：《关雎》。《关雎》收在《诗经》中的《周南》里，按周朝的规定，它是民间的歌曲，（角为民）应该用角调。它比前两首歌晚了1000多年，既有了人为的规定，就说明它已经有了“人作曲”的因素，所以我们就不再用它本来的传谱，而用“羽徵角商宫”这个天然的下行音列来配合它的歌词。

（1）《关雎》

据传说，古代黄河西岸的“夏阳渚”，有一片景色宜人的湿地，有天然的渚泉，美丽的绿洲。有一位窈窕的姑娘住在这里，她每天来河边淘米、洗衣……有一位年轻的书生，对她产生了爱慕之心，经常来河边对她歌唱，所唱之歌即是《关雎》：

关 雎

1=C

古曲 古诗

3/4 2/4

李健正 译配

6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — |

关关雎 鸠， 在河之 洲， 窈窕淑 女， 君子好 逑。

5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — |

参差荇 菜， 左右流 之， 窈窕淑 女， 寤寐求 之。

3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — |

求之不 得， 寤寐思 服， 悠哉悠 哉， 辗转反 侧。

2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — |

参差荇 菜， 左右采 之， 窈窕淑 女， 琴瑟友 之。

1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1 — ||

参差荇 菜， 左右芣 之， 窈窕淑 女， 钟鼓乐 之。

时间久了，姑娘也对小伙子产生了感情。他们在河边双双起舞：

1=C 3/4

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 65 3 2̣ | 1̣ 65 3 | 21 6 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 53 2 1̣ |)

并一起唱道：

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

关关雎鸠， 在河之洲， 窈窕淑女， 君子好逑。

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 06 53 2̣ | 1̣ 65 3 | 02 16 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 53 2 1̣ |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇菜， 左右流之， 窈窕淑女， 寤寐求之。

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 65 3 2̣ | 1̣ 65 3 | 21 6 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 53 2 1̣ |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

求之不得， 寤寐思服， 悠哉悠哉， 辗转反侧。

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 06 53 2̣ | 1̣ 65 3 | 02 16 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 05 32 1̣ |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇菜， 左右采之， 窈窕淑女， 琴瑟友之。

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 65 3 2̣ | 1̣ 65 3 | 21 6 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 53 2 1̣ |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇菜， 左右芣之， 窈窕淑女， 钟鼓乐之。

(5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 06 53 2̣ | 1̣ 65 3 | 02 16 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 05 32 1̣ |)

有一天，一群小朋友在河边玩耍，看见大哥哥大姐姐又唱歌又跳舞，他们也十分高兴，便围着大哥哥大姐姐跳了起来、唱了起来：

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 |

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 |

参差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。

3 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1̣ 6 5 3 | 2̣ 1̣ 6 5 | 3 2 1 6 |

5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6 5 3 2̣ | 1̣ 6 5 3 | 2 1̣ 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 2 1 |

6 5 3 2 | 1̣ 6 5 3 | 2̣ 1̣ 6 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6 5 3 2̣ |

1 6 5 3 | 2 1 6̣ 5 | 3 2 1 6̣ | 5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1̣ 6 5 3 |
 2̣ 1̣ 6 5 | 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6 5 3 2 | 1 0 0 0 ||

(2) 声依永与永依声

这三遍《关雎》，展示了中国上古时期一幅音乐风情画面。而它的音乐素材仅仅是“羽徵角商宫”。它能够变换成各种各样的音乐旋律，全靠的是“声依永”。“永”的节奏能变多少，音乐旋律也就可以变换多少。乾隆和他的乐律学小组，不理解古圣贤“声依永”的含义，在《乐律全书·校正条例》中写道：

《南风歌》六十调，第一调“南风之薰兮”句作“羽徵角商宫”，第二调作“徵角商宫羽”，第三调作“角商宫羽徵”，第四调作“商宫羽徵角”，第五调作“宫羽徵角商”，不论歌字合与不合，祇用此五声，挨次旋转……为旋宫之法，如是岂足听乎？

上例《关雎》和《南风歌》用的是同一个曲谱，究竟好听还是不好听，大家一唱心中就会明白。至于“不论歌字合与不合只用此五声，挨次旋转”。我们要问：歌与字，什么叫合，什么叫不合？虞舜时候中国文化建设刚刚起步，语言中还没有平仄四声，圣人刚开始用音乐的基本要素来培养我们中华民族语言的音乐性。要歌与什么人规定的字音相合？又说：

且“南风之薰兮”句既用“羽徵角商宫”，以下“可以解吾民之愠兮”至末总用“羽徵角商宫”以次填注，不敢颠倒一字……谁能听之？^①

试问，乾隆和他的乐律学小组唱没唱过这首《南风歌》？圣人给出一个简捷的规律，为的是便于大家作曲，不是不敢颠倒一字。况且颠倒就是变化，变化是无穷的，问题是创作者要的是哪一种变化？再进一步说，乾隆和他的乐律学小组，可能根本就不了解“声依永”的含义，把“声依永”当成了“永依声”。如果是“永依声”，确实是很难听的，如把《关雎》用“永

①《文渊阁四库全书》第213册，第23页，台北，台湾商务印书馆，1983。

依声”配之即为：

6 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 2 | 1 — |

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，

……

这才真正是乾隆和他的乐律学小组所说的那个“谁能听之”、“永依声”的歌。

(3)《南风歌》的解释

朱载堉在《律吕精义》中解释《南风歌》说：

《南风歌》出于舜世，盖箫韶余响，而在三百篇已前，其来远矣。是故起调毕曲，皆先羽而后宫。与流俗黄钟起调毕曲者异焉。调之先羽而后宫者，譬犹易之先天卦也。调之先宫而后羽者，譬犹易之后天卦也。所以者何？宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。始于宫终于羽者，五声相继先后之次序也。宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角。始于宫穷于角者，五声相生先后之序次也。二说次序先后虽不同，揆诸河图则未有不同也。夫天一生水为羽，居北方其数六，故黄钟之羽其律长六寸。羽为物，物者世间万物也。若寅为开物，戌为闭物之类是也。开物成务而事兴焉。故次之以事。地二生火为徵，居南方，其数七，故黄钟之徵其律长七寸。徵为事，事者世间万事也，以饮食男女为切要。民之质矣，日用饮食男女居室，人之大伦，而民生焉，故次之以民。天三生木为角，居东方，其数八，故黄钟之角其律长八寸，角为民，民者世间万民也，饱食暖衣逸居，而无教则近与禽兽。圣人有忧之，使契为司徒，教以人伦，故次之以臣。地四生金为商，居西方，其数九，故黄钟之商其律长九寸。商为臣，臣为治民之官也。民若无官，则强凌弱，众暴寡，而世乱矣。官若无君，其弊亦然，故次之以君。天五生土为宫，居中央其数十，故黄钟之宫其律长十寸。宫为君，君者臣民事物之主也，于数最多，于律最长，于声最浊，于乐最尊。君位至尊宜先，而其次序在后何也？柳宗元《封建论》谓：“先有里胥而后有天子，理势然也。”洪范五行，以水火木金土为先后之次序。乐记五声，

以宫商角徵羽为尊卑之次序。虽若相反，实相同也。宫据中央，端拱南面。巡历四方，象天左旋，由中而南，故宫生徵。由南而西，故徵生商。由西而北，故商生羽。由北而东，故羽生角。五声左旋，至角而穷，取法于河图也。《乐记》曰：“大乐必易。”又曰：“大乐与天地同和。”言其音调出于天生自然，不由人力编排，而磊磊乎端如贯珠。譬犹太羹玄酒，无味之中真味在焉。故先儒论乐曰：“古者圣王制礼法，修教化，三纲正，九畴叙，百姓大和。万物咸若，乃作乐宣八风之气，以平天下之情。故乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔平中，德之盛也。天下化中，治之至也。是谓道配天地，古之极也。乐者本乎政也。政善民安，则天下之心和。故圣人作乐以宣其和。心达于天地，天地之气感而大和焉。天地合则万物顺。故神祇格，鸟兽驯。”迷者不知此理。指为连近之音，视为唐宋之陋，奚足以语大和之道也哉？斯谱质朴玄妙，真乃太古遗音。^①

朱载堉对《南风歌》乐谱的解释合情合理。他说明了“天作曲”的音列排列“取法于河图”，那是无穷无尽的玄妙。而乾隆和他的乐律学小组不懂这些，只是带着批判朱载堉的成见，不顾历史，不讲科学，乱发了一通谬论，留下了千古笑柄。

2. 理性作曲

理性作曲是中华雅乐的主要作曲方法，与周代之前的“天作曲”有所不同。“天作曲”的“音调出于天生自然，不由人力编排”，而理性作曲则全是由人力编排，编排的方法有许多讲究。譬如字与声的配合，乐调与社会地位的配合，乐调与政治的配合，等等。

(1) 字与声的配合

有关字与声的配合见诸多种文献记载：

《仪礼经传通解》：唐开元乡饮酒礼，所奏乐有《鹿鸣》《四

^① 朱载堉《乐律全书》之《律吕精义》内篇，第6卷，第171页，万历三十四年（1606年）刊本。

牡》《皇皇者华》《鱼丽》……十二篇之目，而其声亦莫得闻矣。此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。按彦肃所传十二篇，谱皆一字一声，诸谱中仅见此耳……^①

宋史《乐志》载杨杰言：大乐七失，今歌者或咏一言而滥及数律，或章句已阙而乐音未终，所谓歌不永言也。请节其繁声，以一声歌一言。且诗言人志，咏以为歌，五声随歌是谓依永，律吕协奏是谓和声……^②

乾隆五十一年十二月十七日，奉上谕：“朕披阅朱载堉《乐律全书》……盖古乐皆主一字一音，如‘关关雎鸠’，‘文王在上’等诗咏歌时，自应一字一音，庶合‘声依永’‘律和声’之义……”^③

“钦定《律吕正义》，考订精审，皆主一字一音，实为古乐正声，永当遵守。”“乐皆主一字一音……五声六律只于一句之数字内分抑扬高下，不得于一字一音之内参以曼声。后世古法渐湮，取悦听者之耳，多有一字而曼引数声，此乃世俗伶优所为，正古人所讥烦手之音，未足于言乐也。”^④

以上引文，从唐到清都说明了雅乐字与声的配合，只是一字一音。笔者在这里要说明的是：这种情况仅仅限于雅乐。引文中的“古乐正声”、“古法”、“乐皆主一字一音”等，都说的是雅乐。有学者将其理解为所有的古代音乐都是一字一音，那就错了。中国古代的俗乐（包括戏曲在内）有许多都是一字多音，叫作“行腔”，现代歌曲依然有“行腔”。这是因为中国的语言经过发展变化，已经音乐化。现代语言中的“四声”，以及各方言的不同音调，就是语言音乐化的显著特征。音乐创作时，把语言的音乐性运用到音乐旋律中，自然会出现一字多音的现象。

（2）乐调与社会地位及政治的配合

乐调可以和社会地位以及政治相配合，这样的情况在文献记载中也频繁出现。如：

①《文渊阁四库全书》第213册，第12页，台北，台湾商务印书馆，1983。

②同上，第11页。

③同上，第1页。

④同上，第5页。

大雅者宫调曲也，宫为君，大雅朝廷之乐，乐中至贵至尊者也。故用宫音起调毕曲；小雅者徵调曲也，徵为事，小雅周爰咨諏，咨询谋度者皆事也，故用徵音起调毕曲；国风者角调曲也，角为民，民俗歌谣风行草偃属角木也，故用角调起音毕曲；周颂者羽调曲也，羽为物，周乐一变，致羽物及地祇，六变致象物及天神，神祇不可见，可见者物耳，故用羽音起调毕曲。人皆知风雅有正变，殊不知颂亦有正变，鲁颂者颂之变者也。诸侯之乐曰风，天子之乐曰雅曰颂。鲁于僖公庙中赞其先君功德，是亦变风之美者也，不曰风而曰颂，僭天子之乐非礼也……^①

这段引文讲的是以人的社会地位来规定乐调的适用范围。天子、诸侯、庶民的用调都不相同，这就是雅乐中的“礼”。诸侯用了天子的乐调就是“非礼”。再如：

商颂者商调曲也。盖商与商同名，商人或尝贵之。故周人黑出而不用，以新民听……。故周一代之乐，通不用商音，不止不用商调而已。^②

周朝灭商之后，由于政治的原因，在乐调上也禁用了“商调”和“商音”。《诗经》是周朝的歌曲，它就遵守了周朝的规定：

其国风凡一百六十篇皆角调，小雅凡七十四篇皆徵调，大雅凡三十一篇皆宫调，周颂凡三十一篇及鲁颂四篇皆羽调。正风雅及颂皆无商音，变风变雅虽有商音亦无商调，惟商颂五篇，纯用商调耳。^③

下边给大家介绍一首小雅中的作品《鹿鸣》，在唐朝曾被用于雅乐之中，它用的就是徵调。^④（请注意它用的是平调音阶，而且不用“商（2）”音）。

①②《文渊阁四库全书》第213册，第449页，台北，台湾商务印书馆，1983。

③同上，第445页。

④同上，第482页。

鹿 鸣

5 = G = 林 (微调)

(小雅)

朱载堉 传谱

3/4

李健正 解译

林 蕤姑 黄 应林南 林 姑黄南 林 姑林姑 南
 5 [#]4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 3 5 3 | 1 — — |
 呦 呦鹿 鸣[mang], 食野之 苹[pang]。我有嘉 宾, 鼓瑟吹 笙[sang]。

姑 黄姑 林 应林南 林 南林姑 黄 姑黄南 林
 3 1 3 | 5 — — | 7 5 6 | 5 — — | 6 5 3 | 1 — — | 3 1 6 | 5 — — |
 吹 笙鼓 簧, 承筐是 将。 人之好 我, 示我周 行[huang]。

林 蕤姑 黄 应林南 林 姑黄南 林 南林姑 林
 5 [#]4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 6 5 3 | 5 — — |
 呦 呦鹿 鸣[mao], 食野之 蒿。 我有嘉 宾, 德音孔 昭[cao]。

应 林南 林 姑黄林 姑南林 南林姑 黄 姑黄 蕤 南姑林
 7 5 6 | 5 — — | 3 1 5 | 3 6 5 | 6 5 3 | 1 — — | 3 1 [#]4 | 6 3 5 |
 视 民不 怵, 君子是 则是傲[yao]我有旨 酒, 嘉宾 式 燕以敖。

林 蕤姑 黄 应林南 林 姑黄南 林 姑林南 林
 5 [#]4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 3 5 3 | 1 — — |
 呦 呦鹿 鸣, 食野之 芩。 我有嘉 宾, 鼓瑟鼓 琴。

蕤 南姑 林 南林姑 林 南林姑 黄 姑南林 姑黄南
[#]4 6 3 | 5 — — | 6 5 3 | 5 — — | 6 5 3 | 1 — — | 3 6 5 | 3 1 6 |
 鼓 瑟鼓 琴, 和乐且 湛。 我有旨 酒, 以燕乐 嘉宾之

林
 5 — — ||
 心。

(3) 乐调的用音

关于乐调的用音,笔者以黄钟宫调乐曲为例来加以说明。“凡系黄钟起调毕曲者,中间句句落脚之处,只可用黄用林。凡系林钟起调毕曲者,中间句句落脚之处,只可用黄用林用太。盖黄生林、林生太,上下相生脉络贯通故也。若用他律则转调矣。太庙乐章落句之处非黄即林,