

中國新音樂史編集

劉靖之編

香港大學亞洲研究中心

一九八六

1610 /

Jc

中國新音樂史編集

劉靖之編

北京中央音樂學院
資料室

劉靖之

1986.10.



香港大學亞細亞研究中心

一九八六

16107

劉靖之編：中國新音樂史論集

Liu Ching-chih (ed.): History of New Music in China: Collected Essays

© Copyright by the University of Hong Kong, 1986

ISSN 0378-2689

07/05

The Centre of Asian Studies' Chinese-language publications
are financed from a fund initiated through a grant by
the Lee Hysan Foundation

本中心中文書刊出版基金由利希慎基金捐助創立，特此致謝。

Centre of Asian Studies Occasional Papers and Monographs No. 66
HK\$80.00

General Editor : EDWARD K. Y. CHEN

The Centre of Asian Studies is established to provide a focal point for the activities of the University of Hong Kong in the areas of East and Southeast Asia, research assistance to scholars in these fields and with special reference to Hong Kong, and physical and administrative facilities for research, seminars, and conferences dealing with both traditional and modern aspects of Asian Studies.

前 言

香港大學亞洲研究中心以提倡和支持學術研究與交流為宗旨，地區以亞洲為對象，學科以人文科學為主。從一九八〇年初開始，中心設有四個研究小組：當代中國組、傳統中國組、香港組、東南亞組。這幾年來，由於中國的開放政策和現代化建設，以及香港在政治、經濟和社會各方面的變化，當代中國組和香港組的學術研究和交流最為活躍。在研究當代中國的問題上，近年來的重點都是“四人幫”以後的政治和經濟改革，對於中國社會、文化方面的研究則較少涉及。其實，社會、文化的因素與政治經濟的發展有很密切的關係。近年來，社會科學家重新提出信仰（如儒家思想、回教教義等）與經濟發展關係的研究，就是一個很好的例子。

音樂在很大的程度上反映了社會文化以及政治經濟的發展，中國新音樂的發展一方面反映了中國近代政治、經濟、社會的變化，另一方面也在一定程度上推動了社會的演進。所以，當代中國的研究亦應有一個較為平衡的發展。我們固然應該注重近代中國的政治經濟發展，但是也不能忽視社會、文化範圍內的課題。我們在集中力量研究近年來中國變化情況的同時，亦應在某些問題上追溯到較早期的發展。我們亞洲研究中心將會朝這個方向努力。未來的研究將是更多方面的、包括更多不同的年代的，以使我們更能了解中國近代發展的經驗和教訓。

我們舉辦這個中國新音樂史研討會，既是一個新的嘗試，也代表着一個新的發展方向。這個研討會的順利進行以及這本文集的出版，均有賴我們研究院士劉靖之博士的辛勤工作，以及當代中國研究組主席梁志強教授和其他參加研討會的學者和專家的支持。我僅代表亞洲研究中心向他們致以謝意。

香港大學亞洲研究中心主任
陳坤耀

一九八六年三月

序

香港大學亞洲研究中心的當代中國研究組是一個跨學系、跨學院、以研究當代中國發展為主的組織。多年來，當代中國研究組舉辦了大小國際或地區性有關中國發展會議數次，出版專集近十種，包括《中國的發展與挑戰》四冊（一九七七年）、《中國之現代化》（一九七九年）、《中國之發展和轉變》（一九八一年）、《中國的調整改革》（一九八三年），以及《中國的發展與分配》（一九八五年）等。

一九八五年五月，在組員劉靖之院士策劃下，當代中國研究組舉辦了以中國新音樂史為題的研討會，可以說是一個新的突破。或者有人認為中國新音樂史和中國發展是拉不上關係的。不過，在某種意義而言，中國新音樂從無到有的過程，由晚清李鴻章被迫當眾以通俗的《水仙花》一曲強充國歌，到民國時期《三民主義》國歌的刻意譜成，抗戰期間《義勇軍進行曲》的廣泛流傳而終致成為中華人民共和國國歌的時代背景，可以看出中國新音樂發展的三個截然不同的階段，更勾劃出一個中國近代史的簡單寫照。從另一角度看，由黃自先生的《踏雪尋梅》、清唱劇《長恨歌》，到趙元任先生的《教我如何不想他》、林聲翕先生的《滿江紅》，到抗戰期間的無數抗戰歌曲，包括胡然先生的《中國父母心》、黃友棣先生的《杜鵑花》、冼星海先生的《黃河大合唱》等等，都清楚地體現了中國新音樂史的唯美主義時期和文化認同時期，也可以看出中國自“五四運動”以來的民族意識和發展軌跡。所以，說中國新音樂史是中國近代發展史的一部音樂史詩，實不為過。

研討會在香港召開，還有另一意義，即標誌了香港對中國新音樂發展的貢獻。記得戰後香港音樂活動非常活躍，皆因許多在國內早已享有盛名的音樂家輾轉來到香港定居。當時邵光先生創辦的中國聖樂院（後改稱中國音樂專科學校）就集中了許多著名中國音樂家，包括趙梅伯、韋瀚章、胡然、林聲翕、黃

友棣、許建吾等先生，以及後來移居海外的音樂家例如成之凡女士等等，可謂極一時之盛。當時舉辦的音樂會和演唱會既頻繁又哄動，音樂創作、出版活動非常熱鬧，不但為文化沙漠的香港帶來蓬勃的藝術氣息，更造就了不少音樂人材，壯大了音樂愛好者的隊伍，為中國新音樂在香港的繼續發展播下了種籽。其後，六十年代末期中文大學音樂系成立，中國新音樂在香港得到進一步發展，人材輩出，而香港中國新音樂作曲家的作品，例如林聲翕先生的《西藏音詩》、曾葉發先生的《靈界》、吳大江先生的《緣》、羅永暉先生的《蠶》，以及羅炳良先生的《景教碑讚禮》等等，也陸續在各種國際音樂會（包括一九八二年聯合國教科文組織主辦的國際作曲家年會上）為人賞識，鞏固了中國新音樂的國際地位。因此，香港對中國新音樂的發展，可說做到了繼承和光大的工作。香港戰後在這方面的貢獻，和大陸和台灣比較都毫不遜色。

研討會的成功召開和本論集的得以出版，皆有賴於中國新音樂界的前輩、知名音樂家的支持，不但在萬忙之中向大會提交精闢的論文，或擔任評論員，並且在會後整理和充實了論文，使論文集更覺完美。而劉靖之博士居中組織策劃，多方奔走，大力地促成了研討會的召開和文集的出版，功不可沒。相信文集的出版，既標誌了當代中國研究組的新的突破，也迎來了中國新音樂史研究的另一高潮。

香港大學亞洲研究中心
當代中國研究組主席

梁志强

一九八五年十一月

目 錄

前言 陳坤耀 [iii]

序 梁志强 [iv]

卷一 新音樂史

歐洲音樂傳入中國 劉靖之 [1]

新音樂萌芽期 劉靖之 [15]

中國藝術歌曲與民謠的發展及演唱 費明儀 [71]

王光祈的音樂思想初探 周凡夫 [92]

卷二 專題

新音樂的風格和表達方式 林聲翕 [115]

中國音樂之覺醒與新生 黃友棣 [119]

中樂合奏傳統與交響化問題 黎鍵 [135]

附錄

一 中國新音樂史研討會程序 [162]

二 中國新音樂史研討會主席、主講者、評論員 [163]

歐洲音樂傳入中國

劉靖之

引言

在選擇這個研究題目時，曾猶疑不決：用《中國近、現代音樂史》很容易引起誤解，令讀者以為內容包括中國近代和現代的所有的音樂，如傳統的國樂、地方戲曲，為歐洲樂器寫的中國音樂、用歐洲曲式寫的中國音樂，等等。事實上，這個題目的研究範圍只限於十九世紀末、二十世紀初以來受歐洲音樂影響的中國音樂，《中國近、現代音樂史》這個題目顯然不太適合。若用《歐洲音樂對中國音樂的影響》，雖然較為準確，但不夠全面，因為歐洲音樂對中國音樂的直接影響是二十世紀中葉以前的事，近年來中國作曲家和演奏家都在覓找中國音樂的發展方向，故此這個題目有一定的局限性，也不太適合。再三考慮之後，還是決定用《中國新音樂史》，一方面表示與傳統的音樂有所分別，另一方面這個研究計劃的內容，在中國悠長的音樂發展過程裡，也的確包含了中國音樂所缺少的新的內容和形式。

“新音樂”是指作曲家運用中國音樂素材，通過歐洲十八、十九世紀作曲技巧、風格、體裁和“音樂語言”而創作出來的音樂作品，我們稱這種音樂作品為中國的“新音樂”，以示與中國的傳統音樂不同，如曾志忞、沈心工、李叔同的學堂樂歌；蕭友梅、黃自、譚小麟、冼星海、馬思聰、趙元任、賀綠汀、林聲翕等人的藝術歌曲和抗日戰爭時期的歌曲；以至現代的一些器樂和樂隊作品。大致來講，“新音樂”有下述幾個特點：

- 一 與中國傳統音樂沒有直接關係。
- 二 以歐洲十八、十九世紀音樂調性、和聲、曲式為基礎。
- 三 旋律和節奏基本上是中國的，但也有些旋律和伴奏予人以不中不西的感覺。
- 四 前五十年以聲樂作品為主；五十年代末開始，器樂與樂隊作品數量逐漸增加。

五 作品多以知識份子、學生和城市居民為對象，農民和大部份工人還是喜愛傳統戲曲和民歌小調。

六 中國樂器的樂隊積極邁向“交響化”，但許多技術細節和音響效果仍然有待解決。

中國的“新音樂”雖然已有八十餘年的歷史，但離成熟階段還遠，大部份作品仍然未能達到預期的水準，這正是我們需要探討的課題：為什麼經過了八十餘年的發展，我國的“新音樂”作品仍然未能擠上國際樂壇？為什麼我們的“新音樂”作品還不能建立起我們自己的風格、曲體和語言？為什麼我們的樂隊音响還是那麼單薄貧乏？為什麼我們的藝術歌曲聽起來仍然不中不西？我們應該找出這些問題的答案。

就現有資料來看，中國的“新音樂”是從二十世紀初學堂樂歌開始的。但這些資料都是個別樂歌作者或某一個時期的敘述，到目前為止似乎還沒有專門論著，也缺乏有系統的著作。北京的中國音樂研究所可能藏有油印講義，想是一些音樂史課程的教材，但這些都沒有定稿本印行，外人難得一見。我曾翻閱過這些講義，並要求影印，可惜一直不得要領。台灣出版的有關書籍，多是些中小學教材式的文章，毫無參考價值，韓國鎭的《自西徂東》和《留美三樂人》^①、許常惠的《中國新音樂史話》^②等是台灣坊間所見資料最豐富的著作。爲了研究中國新音樂發展史，我曾四處搜集資料，北京、上海、台北都去過，也寫過不少信，結果雖不至於交白卷，所得也是可憐得很。即是如此，我還是想就我所搜集的有限資料，略論新音樂發展的一些情況，不足之處待將來慢慢補充。

《中國新音樂史》計劃暫定分七個部份：(一)歐洲音樂傳入中國。(二)新音樂萌芽期1895—1919：學堂樂歌。(三)新音樂啓蒙期1920—1937。(四)抗日戰爭時期1937—1945。(五)內戰至六十年代初1946—1965。(六)文化大革命時期1966—1976。(七)七十年代末至目前的發展情況。在第一和第二個部份裡，本文將敘述歐洲音樂和樂器通過傳教士的宗教活動而傳入中國以及對中國音樂的影響；中國在“洋務”過程中的宗教、軍事、教育等方面對音樂所形成的歐化影響，尤其是“學堂樂歌”的興起及其巨大的生命力；十九世紀末至二十世紀初，許多知識份子紛紛到日本、歐洲和美國留學，專攻理論作曲、音樂教育、聲樂或器樂等科，畢業後從事音樂教育、作曲、演奏工作，對推動、普及新音樂做了許多工作，爲新音樂在中國的發展奠下了基礎。學堂樂歌是中國新音樂的鼻祖，在學堂樂歌的基礎上，湧現了大量的抗日歌曲，不僅在中國音樂史上立下了汗馬功勞，在中國近代史上也譜寫了光輝的一頁。

在詳細討論新音樂發展史之前，讓我們略略回顧一下歐洲音樂和樂器傳入中國的一些情況。

歐洲音樂傳入中國

早在唐代（618—936），歐洲的“景教”（即聶思脫里派 *Nestorian*）傳入中國，於是景教歌曲也隨之傳入。清朝光緒十五年（1889），甘肅敦煌莫高窟發現的古文書中，有《景教三威蒙度讚》及《尊經》兩篇經文：前者為景教的讚美詩歌，“威蒙度”是敘利亞語 *Emad* 的譯音，意謂“施洗禮”；《尊經》是景教教徒的祈禱經文。《景教讚》是傳入中國的讚美詩，也稱“三威蒙度”，可惜曲譜已失，只賸下詩文^③。元代（1271—1368）傳入的基督教是也里可溫教，意謂“有福緣的人”。這時期傳入的基督教有上述的聶思脫里派，也有羅馬派，當時羅馬派在中國盛行一時，教徒與儒者、和尚、道士均受種種優待，教會也有唱讚歌的活動，但由於信教的人數不多，隨着基督教傳入的基督教音樂只能在少數教徒間流傳，對中國音樂發展並沒有產生顯著的影響。

利瑪竇、徐日昇、康熙大帝

明神宗萬曆十年（1582），天主教教士意大利人利瑪竇 *Matteo Ricci*（1552—1610）抵達廣東省南部的澳門，在廣東、江西、江蘇各省傳教。他博學多才，擅長天文、數學、曆法、地理等學術科目，更諳漢語，在傳教的同時，把歐洲的學術介紹給中國，受到士大夫的讚賞。萬曆二十八年（1600），利瑪竇北上進見萬曆皇帝，獻上名貴禮物數件，貢表說：

謹以原携本國土物，所有天主圖像一幅、天主母圖像二幅、天主經一本、珍珠鑲嵌十字架一座、報時自鳴鐘二架、萬國圖誌一冊、西琴一張等物，敬獻御前。^④

進呈古鍵琴的經過，利瑪竇有着如下的記載：

萬曆二十八年歲次庚子，竇具賁物，赴京師獻上，間有西洋樂器雅琴一具，視中州異形，撫云有異；皇上奇之，因樂師問曰：“其奏必有本國之曲，願聞之。”竇對曰：“夫他曲，旅人罔知，惟習道語數曲，今譯其大意，以大朝文字，敬陳於左。第譯其意而不能隨其本韻者，方音異也。^⑤

利瑪竇的《西琴曲意》共分八章：《吾願在上》、《牧童遊山》、《善計壽修》、《德之勇巧》、《悔老無德》、《胸中庸平》、《肩負雙囊》、《定命

四達》^⑥。這是到目前為止，發現出來最早的天主教聖詩歌詞的中譯。而那具“西琴”，形狀和功能如下：

其琴，縱三尺、橫五尺，藏櫃中。弦七十二，以金銀或煉鐵爲之。
弦各有柱，端通乎外，鼓其端而自應。^⑦

看來此琴應是歐洲當時流行的古鍵琴 *Clavichord* 的一種。文中所說的“柱”，想是指弦線一端的釘形小柱，用來拉緊弦線，亦可用來調校音高。文中所謂“鼓其端而自應”，可能是當按彈（“鼓”）鍵盤（“其端”）時，該琴便自然而然地發出音響來（“自應”）。

利瑪竇於萬曆三十八年（1610）病故，葬在北京阜城門外。北京的傳教士在爲利瑪竇舉喪時，用管風琴和其他樂器伴奏。事實上，在利瑪竇之前，已有歐洲樂器傳入中國，如傳教士羅明堅 *Compilio Michele Ruggier*（1543—1607）在他服務的會所，“陳列著許多別樣的新奇物品，例如聲調悠揚的新樂器”^⑧。羅明堅之後，又有郭居靜 *Lazzaro Cattaneo*（1560—1640）長於音樂，能辨中國五音，爲其他傳教士所不及。此後，隨着傳教士陸續前來中國，教會音樂在中國的基督教堂和教徒間流傳下來，教堂聖詩也從《景教讚》，經過《西琴曲意》而至近代聖詩，尤其是新教的讚美詩，流傳越來越廣泛^⑨。到十七世紀中葉，滿清入關執政時，大部份的歐洲鍵盤樂器（當時還未有鋼琴）都陸續傳入中國，包括風力與水力管風琴、古鍵琴^⑩，以及一部份提琴族弦樂樂器。但這些樂器和樂曲只限於宮廷和教堂的少數特權階層，一般老百姓還沒有機會接觸。直到愛好歐洲學術和藝術的康熙帝時代（1662—1722），歐洲音樂才開始在中國得到提倡，地位也有所提高。

在利瑪竇進京謁見皇帝之前，民間也有人接觸歐洲宗教音樂，如早期耶穌會教徒陝西涇陽人王微，曾著有《西洋音訣》一書，想是討論歐洲音樂理論的樂理著作，可惜此書早已散失。明代在一六四八年結束後至清康熙朝代（1662—1722），來中國傳教的著名耶穌會教士有南懷仁、徐日昇等。南懷仁 *Ferdinand Verbiest*（1623—1688）甚受康熙皇帝玄燁的賞識、信任，經常出入宮廷爲玄燁講授天文、數學、幾何、哲學等學科，有時亦講解歐洲音樂，這便是玄燁學習歐洲音樂的開始。南懷仁還極力向玄燁推薦當時在澳門傳教的耶穌會教士葡萄牙人徐日昇 *Tome Pereyra*（1645—1708）的音樂修養和才能。玄燁於是派人去禮聘徐日昇來京。徐日昇於一六七三年一月抵達北京：“他在御前用鋼琴^⑪彈奏中國歌謠”^⑫。使康熙最驚訝的是，徐日昇能“過耳不忘”，可以把僅聽過一次的曲調完整無誤地譜記下來，然後照樣地彈奏出來。下面一段文字生動

地記述了徐日昇的記憶力和視奏能力：

康熙十八年（1679）某日，徐日昇聽到內廷樂工奏樂後，乃用西洋音符將其曲調配下。常以為奇怪，乃命徐日昇與另一教士閔明我同奏前此進皇之西琴。帝聆之甚喜，又命樂工奏中樂，帝亦自奏中樂一闕。當時徐日昇就拿一懷中記事冊，將樂工所奏曲調用音符記下，等樂工奏完了，他照樣重奏一遍，好像練習有素似的，連一個音調的錯誤都沒有；這真有點使帝難於瞭解了。帝因盛讚西洋音樂的和諧優雅、平正，尤其是徐日昇在短期內就能夠奏中國音樂而無誤，使他驚奇。從此帝亦潛心學習西洋音樂，經過多次的練習，後來帝也能唱幾支西洋樂曲，跟著耶穌會士合唱而極合乎節拍。帝嘗說：“西洋音樂的優雅是舉世無比的，徐日昇的技術是中國無匹的。”^⑬

由此可見，徐日昇的記憶和視奏能力確是高超卓越的，康熙的音樂素養是一般領導者所不及的。十七世紀正是歐洲音樂的巴洛克時代，風格典雅而含蓄，而康熙居然能夠欣賞，更有興趣學習，實在令人感到意外！根據一些文字記載，這位中國皇帝康熙，曾與卑微的耶穌會士並肩坐在古琴前，“彈一首曲子，那一定是一幅很有意思的景象”^⑭。康熙帝如此之熱中歐洲音樂，他在一六八五年遠赴韃靼狩獵時，也帶了徐日昇在身邊。

玄燁除了任命南懷仁、徐日昇等為他的音樂教師外，有時還通過歐洲教士物色一些歐洲器樂演奏家。有一次他從荷蘭請來一名年青的豎琴演奏家，這位豎琴演奏家與徐日昇一樣，有着極好的記憶力和視奏能力，只要聽過一次的曲調，他便能在豎琴上彈奏出來^⑮。玄燁亦十分器重這位青年演奏家，就把他安置在宮廷樂署裡，教年青內監們彈奏豎琴。

玄燁自己也學過一些歐洲樂器，據法國傳教士白晉 *Joachim Bouvet*（1656—1732）在上法皇路易十四的奏摺裡說：

他很喜歡西洋音樂的樂理、樂器及其演奏法，在親自處理國務之暇，他只要認真練習幾次，就能夠像演奏中國及韃靼的大部份樂器一樣，演奏西洋樂器。因為他從幼年時代起，就學習過中國和韃靼樂器。^⑯白晉還報導謂：“徐日昇用漢語編寫了教材，並指導工匠製做各種各樣的樂器，而且教康熙皇帝用這些樂器演奏兩三支樂曲。”^⑰

玄燁能夠學習這麼多方面的歐洲音樂知識和器樂演奏技巧，可以想像他的音樂修養是相當好的。但由於國內動亂和邊界的糾紛，工作十分繁重，後來可能終止了音樂學習，可是在幾何、數學等學科方面的學習始終堅持下去。這些都可以從傳教士的日記裡得到印証。

《律呂正義》

玄燁對歐洲音樂的愛好與重視，除了個人興趣之外，還有一定的政治因素。有臣曾向他進言謂：

禮樂不可斯臾去身，亦不可以一日不行於天下。自漢以來，禮樂崩壞，不合於三代之意者二千餘年，而樂尤甚。蓋自諸經所載節奏篇章，器數律呂之昭然者，而紛紛之說終不能以相一，又況乎精微之旨，與天地同其和者哉。今四海靡靡風聲頹敝，等威無辨，而奢僭不可止；聯屬無法，而鬬爭不可禁。記曰，無本不立，無文不行；神而明之者本也，舉而措之者文也。謂宜搜召名儒，以至淹洽古今之士，上監於夏商，近稽自漢唐以降，考定斟酌成一代大典，以淑天下而範萬世。^⑮

玄燁接納了這一意見，召集了一批有名望的律學家、音樂家，由他自己任總編輯（“御纂”），編成一部康熙朝代的音樂理論著作《律呂正義》。《律呂正義》成書於康熙五十二年（1713），乾隆（1736—1795）於乾隆十一年（1746）敕撰《律呂正義》後編。

御製《律呂正義》是中國的音樂百科專書，分上、下、續、後四編。上編《正律審音》有兩卷，內容如下：

《正律審音》

卷一

黃鍾爲萬事根本
黃鍾理數
黃鍾轉生律呂
黃鍾律分
定黃鍾縱長體積面幕周經
定律呂之長損益相生
定律呂之積損益相生
度量權衡
審定十二律呂五聲二變
審定十二律呂高低字譜
十二律呂同經倍伴生聲應五聲二變
黃鍾加分減分比例同形得聲應十二律呂

卷二

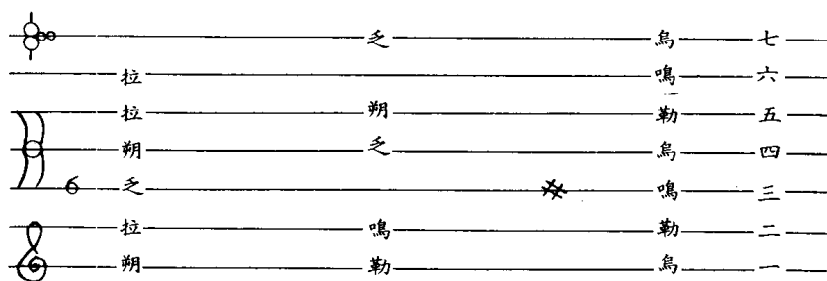
明管音絃音全半應聲之不同
 明管律絃度五聲二變取分之不同
 明絲樂絃音不可以十二律呂之度取分
 定絲樂絃音清濁二均之度分
 旋宮起調
 絃音旋宮轉調

下編《和聲定樂》也有兩卷，專論樂器之結構、性能和製造：卷一包括“八音樂器總說”和排簫、簫、笛、笙、頭管、篪、塤等七種樂器；卷二繼續討論琴、瑟、鍾、磬、鼓（附拊）、祝敵等六種樂器。續編只有一卷《協韻度曲》，內容如下：

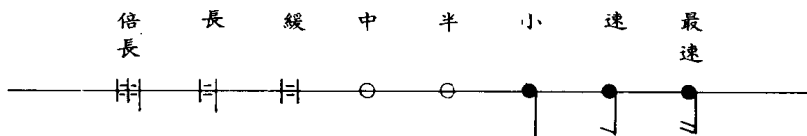
續編總說
 五線界聲
 二記紀音
 六字定位
 三品明調
 七級名樂
 上中下三品紀樂名七級
 半分易字
 新法七字明半音互用
 樂音長短之度
 八形號紀樂音之度
 用八形號之規
 八形號定爲三準
 八形號配合音節
 八形號準三分度
 平分度三分度互易爲用
 樂音間歇度分
 樂圖總例

《協韻度曲》記述葡萄牙人徐日昇和意大利人德禮格 *Theodorico Pedrini*（約1670—1745）在中國傳授的五線譜和音階等，如“五線界聲”篇謂：“凡度曲之聲字不過七音至第八而仍合於首音因用五線以界聲音之序少則不足以盡其分

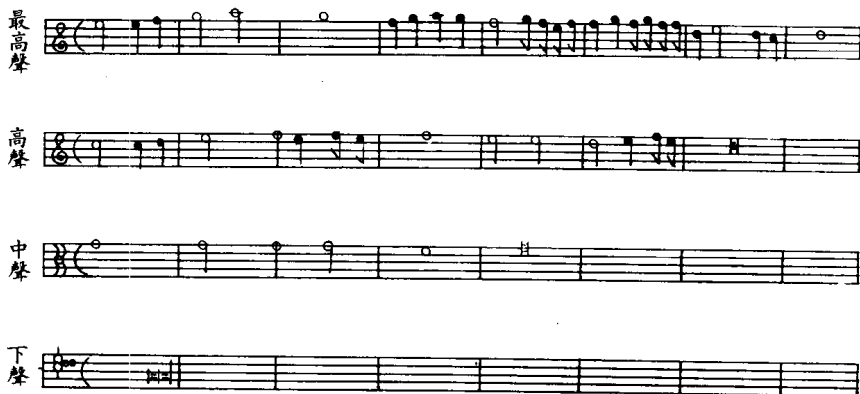
多則太煩反致尋數之勞是以五線之間四空併五線共九位已足於用或九位之外別有當加之音則於五線上下各界一短線即增四音之分夫五線四空共九位上下各增一短線則已增四位而得十三音之分或所增短線上下又各紀一位則又加二音之分而得十五音之位矣”。這段有關五線譜的基本結構和功能，純粹是歐洲記譜法，可能是中國近代史裡最早的歐洲音樂理論著作。《協韻度曲》裡的各篇均製有五線譜例，配以漢文解釋，如“七級名樂”篇配製之譜例，用漢文說明七級音名及其之間的關係：



“八形號紀樂音之度”篇的譜例，介紹歐洲音符的長短：



以及“八形號配合音節”篇所配製的譜例，說明“最高聲、高聲、中聲、下聲”四聲部的記譜法，也就是四部合唱曲的記譜法，現一般都稱之為女高音、女低音、男高音、男低音四個聲部：



由此可見，續編是部歐洲音樂理論的專著。

歐洲的五線譜記譜法，是經過長期演變而成的，從十世紀到十五世紀，前後達五、六個世紀之久。直至十六世紀和十七世紀初，歐洲的記譜法還未能普及至音樂的各個領域裡，當時有些樂器如管風琴和小提琴還採用“手法譜”*Tablature*。以現代的標準來看，續編《協韻度曲》僅是一本歐洲樂理的基本教科書，可能用來供玄燁學習的。在“續編總說”裡，最後一段論及徐日昇“精於音樂”、德禮格“亦精律學”，以強調徐氏和德氏的重要性：

有西洋波爾都哈兒國人^①徐日昇者，精於音樂，其法專以弦音清濁二均遞轉和聲為本。其書之大要有二：一則論管律弦度生聲之由，聲字相合之故；一則定審音合度之規，用剛柔二記以辨陰陽二調之異，用長短遲速等號，以節聲字之分。從此法入門，實為簡經。後相繼又有壹大里呀國人^②德禮格者^③，亦精律學，與徐日昇所傳源流無二。以其所講聲律節奏，覈之經史所載律呂宮調，實相表裏，故取其條例形號，分配於陰陽二均高低字譜，編集成圖，使談理者有實據，而入用者亦有所持循云。

康熙在纂修律呂曆書籍時，乃將徐日昇等進呈的歐洲樂理——《律呂纂要》，作為《律呂正義》續編主要內容，再加上一些較新的材料，這便是續編《協韻度曲》。

後編一百二十卷，乾隆敕撰，詳細記載了清代宮廷音樂的樂譜、舞譜與樂器圖。其中，丹陛大樂、清樂、饒歌大樂、蒙古族的筚篥樂、番部合奏樂譜及維吾爾族、瓦爾喀部和韓國的樂器圖，尤為珍貴。後編保存了不少明清時代的樂譜和舞譜，是我國寶貴的音樂文獻。

對這部《律呂正義》，有的學者讚賞，有的批判。最近去世的著名中國音樂史家楊蔭瀏先生，在他《中國古代音樂史稿》裡予以評擊，他說：

明清兩代出現了很多樂律著作，其共同之點，是脫離物質，逃避現實，販賣神秘主義，說得玄而又玄，而毫不解決什麼問題。最不幸的是出現了清康熙皇帝那樣的最高統治者，他插手樂律問題，用復古思想來欺騙人民，鞏固其統治。他要復古，就要反對朱氏的“密律”，而堅持三分損益律；又要反對朱氏的異經管律，而堅持同經管律。但同經管律的差誤，早已被朱氏說穿了；他一方面改頭換面，把朱氏的實驗結果，據為己有，另一方面，又挖空心思，想出極為離奇的辦法，以維護其同經管律的不變成見。^④

引文的語氣，充滿了文化大革命時期的“無限上綱”、“批臭鬪臭”的大批判口吻。可能由於環境關係，楊氏不得不以當時時髦的政治術語裝飾一下²³。黃友棣卻對《律呂正義》加以肯定：

清代初期，（順治）仍沿用明代音樂。到了康熙帝（公元1662年），卻做了一次最大規模的雅樂復古工作。許多儒者，總引此為最快慰，最榮耀的史蹟。²⁴

清代這次雅樂復古，由君主親領衆人，費了許多時間，耗掉幾許物力，清理二千年前的古樂，總算一件浩大的工程。比之歷朝空喊“考正雅樂”，來得切實而有力；這是最可讚許的一點。²⁵

黃友棣在讚賞之餘，也批評了《律呂正義》的缺點：

清代的雅樂復古，是沒有“創造新生”的成份，只是埋沒現實，模仿古人。這不是“人的發現”，而是“鬼的發掘”。這是沒有前途的工作，這是沒有新生機的運動；難怪它不能與民間的音樂相抗衡了。²⁶

楊蔭瀏和黃友棣的觀點既然不同，評語也自然相異了。但這些都與本文無直接關係，與本文直接有關的是《律呂正義》的續編《協韻度曲》，因為續編是中國近代第一部較全面介紹了歐洲音樂記譜法和基本樂理；也告訴了我們，這種有系統地介紹歐洲音樂的工作，是由歐洲傳教士和康熙帝開始的。

玄燁學習歐洲音樂演奏和理論約在1600年之後，是歐洲進入現代記譜法的重要時代，可見玄燁接觸歐洲音樂文化之早。辛亥革命以後，溥儀仍然住在皇宮裡的時候，他曾把宮裡珍藏以革皮紙書寫的五線譜“賜贈”羅玉正。這份樂譜一直保存到一九四九年中華人民共和國成立，聽說文化大革命時才不知所終。據說，這份羊皮五線譜比玄燁所學的五線譜還要早，可能是明代的遺物。

綜上所述，我們大約知道歐洲音樂文化很早就傳入中國，最少有三百年的歷史，不遲於幾何、天文、曆算、物理、地理、哲學等歐洲學術的傳入。在這個時期裡，由於歐洲傳教士在民間傳教，民間可能會有一些歐洲音樂愛好者。不過從現有的歷史資料來看，玄燁實為我國正式、有系統學習歐洲音樂的第一位音樂學生。

由於歐洲傳教士為中國帶來了各種有用的知識，而朝廷也靠他們監製火器，故明末政府相當優待這些教士。清朝政府起初對傳教士也十分禮待，但自雍正（1723—1735）以後，政府採取排外和關閉政策，使一度興起的西學又歸於沉寂。鴉片戰爭以後，一些致力於改革維新之士，重新提倡西學，但這時的歐洲，經過產業革命，已進入一個全面發展時代，學術和音樂文化較產業革命