



中央音乐学院音乐学研究所学术文库

中央音乐学院 博士后文集 (2004~2014)

汤 琼 主编

中央音乐学院出版社



中央音乐学院音乐学研究所学术文库

中央音乐学院 博士后文集

(2004~2014)

汤 琼 主编

中央音乐学院出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

中央音乐学院博士后文集: 2004 ~ 2014 / 汤琼主编.

—北京: 中央音乐学院出版社, 2018. 6

ISBN 978 - 7 - 81096 - 898 - 0

I. ①中… II. ①汤… III. ①音乐 - 文集 IV.

①J6 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 050364 号

Zhōngyāng Yīnyuè Xuéyuàn Bóshìhòu Wénjí

中央音乐学院博士后文集 (2004 ~ 2014)

汤 琼主编

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787mm × 1092mm 16 开

印 张: 28.75 字数: 547 千字

印 刷: 北京京都六环印刷厂

版 次: 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 898 - 0

定 价: 128.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

《中央音乐学院音乐学研究所学术文库》

编委会

主 编：贾国平

副 主 编：宋 瑾 汤 琼

编 委：郭 懿 项筱刚 李 理

博士之后的一搏

——为《中央音乐学院博士后文集》序

宋 瑾

曾几何时，中国音乐学博士凤毛麟角、区区可数，如今形成了“博士军团”，浩浩荡荡。其中有些博士学位刚刚获得者后劲十足，论文答辩的斗志依然高涨；有些虽然毕业了几年，研究态势依然迅猛，攻读博士学位期间写作毕业论文存有后继课题，于是申报博士后项目。中央音乐学院于2004年开始设立博士后流动站。此前获批设立了艺术类最早的教育部人文社会科学重点研究基地，于是学院把博士后流动站放到基地管理。基地建设的5个中心里，有2个与博士后流动站重合：一个是音乐学研究，一个是人才培养。所以，博士后人员进站后很快就被浓厚的学术气氛所侵染，他们的斗志受到良好环境和条件的保护和激发。由于中央音乐学院历来强调高品质，因此每年招聘博士后人数都相对少，出站要求也很严格。也许正因如此，才不断有艺高胆大之学子前来应试。建站以来，已有22个博士后项目顺利结题出站；各位博士后人员出站后在各自的岗位上发挥着重要作用。虽然博士后研究阶段性成果在相关学术期刊发表，个别成果获得完整出版，国内不同音乐院校分别举行过若干次“音乐学博士后论坛”，但比起其他学科，音乐学博士后研究成果的集中展示仍然很少。为此，我院博士后流动站编撰本辑《中央音乐学院博士后文集》。

从《文集》的编目可以看出，它展示了多学科研究成果。在20篇论文中，民族音乐学和中国传统音乐文化研究有12篇，占绝对大的比例；其他有中国近现代音乐史研究4篇，作曲理论2篇，音乐哲学美学1篇。总体上看，中国古今音乐文化研究最多，这反映了当今中华民族文化复兴的社会潮流。当然，这只是本文集所展示的面貌。在基地自主项目中，有不少重要的西方音乐文化研究课题。

具体选题五花八门，体现了博士后们在信息时代“眼观六路，耳听八方”之后，瞄准了各自的目标下手，抓到了有价值的论题。当然，本文集的各篇论文并非都是博士后项目

的阶段成果,但其许多文章都跟博士后项目有直接或间接的关系。读者可以看出,较为熟悉论域的论文,往往是学界多年探索遗存许多重大问题的论题,难度大,须下很多功夫。比如李玫的“燕乐二十八调”文本研究,选择沈括《梦溪笔谈》元刊本及重要校本,对完形于唐的“二十八调理论”进行再度分析。这个领域虽然有不少成果,但是争议颇多,如“七宫四调”还是“四宫七调”,称“之调式”还是“为调式”,该理论在唐宋是一致的还是不一致的,“闰”与“变”如何解释,等等。通过自己的钻研和理论实践,作者提出关于古代“二十八调理论”构成逻辑的新见解,为该论题的研究做出了新贡献;得出“文献工作是保证学术成功的重要基础;……更重要的是要以文献学方法来认识、理解音乐文献”这样的看法,为后续研究和学子提供了重要的方法论参照。还有一处对律学乐学研究尤为重要方法论启示是:理论联系实际。将过去死的记号与现在活的音乐联系起来考虑,这在古代音乐文化研究中往往能取得突破性进展。

新论域的论文,散发出学术前沿的气息。如杨婧关于“晚期风格”的研究,是于润洋教授辅导的第一个也是最后一个博士后课题。作者要探究的是,“晚期风格”作为一个新的批判范畴与诗学范畴何以确立。论文按德语、英语等学界的相关研究划分,首先梳理德语界阿多诺的哲学美学定义和对晚期贝多芬研究的案例,概括其初步确立的批判性“晚期风格”模式,以及对其他学者或学界的影响;随后梳理达尔豪斯的“贝多芬的晚期风格”研究,概括其初步确立的诗学性“晚期风格”模式。英语界重要成果是萨义德的《论晚期风格》,密歇尔·施皮策的《含混与悖论:论贝多芬的晚期风格》《音乐作为哲学》等,梳理它们对本质主义和实证主义的反思,以及对阿多诺的补正等。还有“老人学”、诗学、社会学、新音乐学语境的“晚期风格”研究,涉及精神境界、“疾病隐喻”、诗学修辞、社会场域、社会性别等。论文最后部分对论题进行了“理论定位”,指出“晚期风格”的元理论品格和批判-诗学向度,以及“风格史终结”引发的思考,具有理论深度和启示意义。

其他各篇论文都展示了多方面的风采。章华英的白石道人《古怨》谱研究,针对该曲在流传中的讹误,研究者的不同看法,从定弦、版本、谱字校勘,及前人的打谱、译谱等方面重新探究,提出个人看法。傅暮蓉的梵呗华化研究,在现有定论基础上,针对梵呗华化的具体过程、梵汉对译的难点或曲词搭配的困境等问题进行新的研究。马冬雅探讨“苏幕遮”的源流问题,对该民俗活动和命名的起源做了新考察,指出它源自波斯,分3个阶段华化,胡俗被禁后其遗曲和词牌名称流传下来。结论明晰,为学界提供了新见解。刘晓静对明清俗曲的乐谱和文献进行梳理、阐释,并对其曲牌进行分类、统计,促进了该领域的研究。觉嘎对藏族传统乐器“扎念”的传承脉络做了细致研究,并通过比较指出,扎念与弹拨乐器丹布热和古布有渊源关系,也与火不思等弹拨乐器有关联,揭示了藏传乐器音

乐文化的一些内在信息。辛雪峰探讨劝善调与秦腔声腔的渊源关系以及秦腔本身的源头相关问题,为后续研究提供了新参考。王安潮研究隋唐俗乐的形态,辨析相关争议的焦点,涉及古谱比较和译谱,借鉴“骨干音分析法”进行探究;后半部分探讨“燕乐二十八调”疑难问题,提出了个人新看法,具有一定的参考意义。陈宇京探讨儒释道思想与土家族音乐文化的关联,如土家族撒叶儿嗬丧仪中的歌乐鼓舞具有庄子鼓盆而歌形态,其语词中留下了老庄思想印记,日常生活及习俗中的礼乐思想体现和“三从四德”等儒学印记,土家族“走顺头路”“百年归山”观念与佛教“轮回业报”思想之间的异同等,在汉族传统文化与少数民族音乐文化交合区域提供了一个具体文本。巫宇军从阿尔村羌人音乐的功能和生活方式的现代变迁切入,探讨音乐社会学的相关问题,具有明显的现实意义。于韵菲运用跨学科研究方法对南宋音乐节拍术语“官拍”做出新解;在梳理各家说法的基础上,分析古谱,指出其“均等节拍”的特征,为几百年来问题探讨提供了有益一说。王艳莉以上海租界的公园、剧院、传媒为“公共娱乐空间”,探究20世纪上半叶上海工部局乐队的相关活动。1959年广东粤剧界发生了关于粤剧唱腔吸收和运用“时新”音乐素材(“生圣人”)问题的论争,仲立斌以此为题,对其历史背景、参与争论的各家观点等进行梳理,为“戏改”的历史和现状提供了细致的个案研究文本。新中国60年声乐几经起落,其中出现若干次学术争鸣,郭克俭对其热点进行追溯与反思,提出了有见地的个人看法。张力元的论文回顾中央音乐学院早期社会音乐教育的工作,力求勾勒出其历史面貌,为今天相关领域的音乐教育提供一面历史的镜子。檀革胜从作曲角度探讨闽南高甲戏传统曲牌结构的动力系统,别开生面。王萃对西方和声中国化研究和反思。于洋对现代西方著名作曲家卡特和弗里德曼的创作进行多维度的比较,从中获得可资借鉴的讯息。众所周知,现代音乐学各个学科都源自西方,例如“音乐美学”,中国古时候是“有美无学”的。音乐心理学也一样,古代并没有这样的学科。但是,从今天的学科角度研究古代相关言论,具有特殊意义。张静就做了这样的尝试。

其实,博士后招聘面试时,应聘者的研究设想及选题对能否通过考核起至关重要的作用。掌握“生杀大权”的考官们认为选题有价值、有基础、有条件,才能让其过关。就中央音乐学院博士后流动站而言,博士后结项报告实际上应该高于博士论文,至少不低于它的水平。当然,本《文集》展现的仅仅是博士之后的一搏,其中还存在这样那样的问题。相信作者们通过博士后项目的训练,将更为成熟起来。可以预期他们未来的每一搏,都将放射出更为绚丽的光芒,在学术道路上不断树立一个又一个里程碑。

目 录

《梦溪笔谈》之“燕乐二十八调”文本分析

李 玫 / 001

明清俗曲文献遗存

刘晓静 / 043

论藏族传统乐器扎念的传承脉络

觉 嘎 / 080

宋姜夔《白石道人歌曲·古怨》谱研究

章华英 / 095

和声技法在中国的发展及现状

王 萃 / 117

高甲戏传统曲牌结构的动力系统研究

檀革胜 / 131

隋唐俗乐的形态研究

王安潮 / 157

佛教梵呗的华化

傅暮蓉 / 186

新中国 60 年声乐学术热点追溯与反思

郭克俭 / 205

卡特与弗里德曼的多层时空比较

于 洋 / 226

草创惟艰辛 破冰又逢春

——中央音乐学院早期社会音乐教育工作历史回顾

张力元 / 245

1959 年广东粤剧界关于“生圣人”的论争

仲立斌 / 256

关注中国古代音乐心理思想

促进音乐心理学学科的建设与发展

张 静 / 271

土家族传统音乐文化中的多元宗教思想

陈宇京 / 298

“晚期风格”在当代西方音乐学界

——作为“批评范畴”与“诗学范畴”的确立

杨 婧 / 335

音乐、现代化与贫富关系辨析

——以阿尔村羌人音乐的功能和生活方式的现代变迁为例

巫宇军 / 359

为“官拍”进一解

于韵菲 / 383

20 世纪上半叶上海公共娱乐空间

与工部局乐队关系探究

——以租界的公园、剧院、传媒为中心

王艳莉 / 399

论劝善调与秦腔声腔的渊源

辛雪峰 / 421

关于苏幕遮研究的几个问题初探

马冬雅 / 436

《梦溪笔谈》之“燕乐二十八调”文本分析

李 玫

现代“音乐学”(musicology)这个概念,其核心就是这个术语的后缀-ology,它表明这是一个关于音乐的知识系统,这就意味着研究方法要遵循学科规范。唐代完形的“二十八调”理论,有其严密的逻辑结构,并以律、调、谱、器的制度性规定体现。这个理论的实质已经深深沉淀在中国传统音乐的乐调实践中,但因自中古歌舞大曲的艺术形式变化为丰富样态的歌舞、戏曲、说唱和器乐的艺术品种,外在调名、谱式和乐器也发生变化,所以,一直以来被看作是已经失传的理论,加之文献记载中用调渐少的事实,更进一步说明其渐被弃用的观点。前辈王光祈、杨荫浏等先生对这套古代理论进行了深入研究,其中有些结论被吸纳到音乐基础理论教科书。这当然是其积极意义的一面,他们的成功经验也为我们竖起一个榜样:中国古代音乐研究要与传统学术结合起来。同时,前辈们在研究过程中,由于文献资料的局限或文献质量不足,甚至应该说,还存在些许文献学工作方法上的不足,导致有些结论仍未能得到普遍共识。

从现有研究成果来看,学者们的具体分歧点集中在如下四大难题:

1. 史籍中存在着“七宫四调”和“四宫七调”两种互相矛盾的记载。明确挑出这个争论焦点的,是杨荫浏先生1981年出版的《中国古代音乐史稿》(1962年完稿)。他在记述了唐宋以来“七宫二十八调”(即一宫四调,七宫共二十八调)的成说后,提出自己的怀疑:唐代的“宫、商、角、羽”四调会不会是四个不同的宫,宋代的七宫会不会倒是七个调呢?唐代的二十八调可能是四宫,每宫有七调。自此以后,很多学者加入到这个话题中,各自发表“七宫四调”或“四宫七调”的见解,至今仍在讨论。各执其说。

2. “为调称谓”还是“之调称谓”。我国古代调名命名方法历来存在“之调”和“为调”两种体系。但最早明确提出燕乐律调名中有“之调”“为调”两种体系之别者,是日本人田边尚雄,但由于是日文著作,并没有在中国学者中产生影响。1936年郭沫若翻译出版了日本学者林谦三的著作《隋唐燕乐调研究》,林氏在书中创用了“为调式”“之调式”两个名词,并用两种称谓方式汇制了两个表格,使每个调名含义有两种可能,但并未做出

结论。他的列表方式也不简单明晰，不能显示出燕乐二十八调理论的逻辑结构，因此难以判断孰是孰非。同时，也由于对两种称谓方式的混淆，容易影响到对二十八调结构的理解。

3. 唐、宋之间的关系。燕乐二十八调理论在唐宋间的历史传承，本来不存在疑问，清人凌廷堪在其《燕乐考原》中明确做出结论：今南北曲皆唐人俗乐之遗也。而其后的林谦三、岸边成雄也没有涉及这样的疑问，他们着重在探寻二十八调理论的历史渊源，解释与印度乐调、龟兹乐调的关系。杨荫浏先生《中国音乐古代史稿》中提出是“七宫四调”还是“四宫七调”之疑问的同时，随之产生了宋燕乐是否和唐燕乐一致的问题。而他在对这个问题的观点表达上也存在着前后矛盾之处。在讨论唐代燕乐时，认为可能唐代是“四宫七调”，而到了宋代就渐渐被看作是“七宫四调”；但在介绍宋代燕乐时，经过对大量资料的研究，用表格排查分析，最后得出结论，“现在我们可以明确地说，从唐代直到宋末，《燕乐》二十八调中任一相同的调名，都代表着相同的宫调的内容，并没有因时代的改变而改变”，前后两代的宫调关系是一致的。黄翔鹏先生则明确表达了唐宋不一致的观点（《唐燕乐四宫问题的实践意义——杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉学习札记》1981年）：宋人拟想中的唐代燕乐宫调理论，恰恰背离了唐乐实际。并把这种背离的原因归咎于不知实践的文人理论家，因而得出根据宋代文献记述来理解唐代燕乐是不可靠的这一结论，黄先生所持观点的核心是：唐燕乐理论是四宫七调，而宋燕乐理论则是七宫四调。这类疑问至今没有解决。

4. 对燕乐调式音阶中“闰”“变”的解释。南宋蔡元定（1135～1198）在其《燕乐》书中用“四变为宫”来解释“变”，“闰”则附加一个形容：“闰为角”。1934年，旅德学者王光祈发表了他的“燕调”理论，以蔡元定《燕乐》书的内容为立论根据，进而解释“闰”为“清羽”，“变”为“清角”。王光祈的“燕调”理论对中国现代音乐理论产生了极大的影响。从1982年起，陈应时先生发表了《“变”和“闰”是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》一文，从此引发了一场一直持续至今的关于“变”和“闰”原先音位的讨论。

以上四个问题只是在这长久讨论中最主要的框架性问题，它们的答案对勾勒二十八调逻辑结构产生直接影响。对这些问题的不同观点还引发了一些枝节问题，此处不一一陈述。

通过对这个领域研究的反思，我们看到，文献工作是保证学术成功的重要基础；中国音乐的研究者也同样认识到：中国古代音乐叙事有自己独特的描述、记录音乐和理解音乐的方式及传统，但在记录专业知识的同时，这些音乐文献也是在中国古代学术的规范背景下形成的。所以，在研究古代音乐史问题中，不仅要重视音乐文献，更重要的是要以文献学方法来认识、理解音乐文献。所以有必要对所有与“燕乐二十八调”有关的文献进行梳理，并结合文献学和音乐学的学科方法详加考证，以弥补以前研究工作中存在的不足，并

最终能够有力回答如上四大难题。

燕乐二十八调理论中存在着一系列的对应关系：燕乐调名和半字谱字、工尺谱字的关系；和琵琶音位的关系；和律吕名的关系；和现代音名系统的调名与音位组合等一系列关系。以这一系列的对应关系为基础信息，探明这个乐调理论的逻辑结构。逻辑结构探明后，所有古籍记载中有关这个理论的错载、讹误以及枝节问题，古今音乐制度方面的一些变迁而带来的对古籍记述的误释，就都可以全面厘清。由于本次纪念文集的篇幅限制，下文主要分析《梦溪笔谈》和《补笔谈》中的记载。

之所以选择北宋（960～1127）沈括（1031～1095）《梦溪笔谈》（约成书于1086～1093）的记述作为楔入口，是因为从年代的贴近程度和记述的详细程度两方面来衡量，该古籍都最有优势。利用这一文献资料，有可能对“燕乐二十八调”的构成逻辑初步梳理清楚。《梦溪笔谈》《补笔谈》最有学术影响力的整理本是胡静道先生的《梦溪笔谈校证》（1956年，古典文学出版社）和在此基础上产生的简要读本《新校正梦溪笔谈》（1957年，中华书局）。尽管这两个本子距今已逾半个世纪，其学术价值仍无可替代。不过，关于“燕乐二十八调”这部分的内容，仍需进一步加以义理推导，校验考证。胡道静先生当初没有条件使用的《梦溪笔谈》元刊本，现在也已容易觅得，这些对于我们重新研读《梦溪笔谈》提供了必要条件。在以下的研究过程中，我们将以《新校正梦溪笔谈》为底本，辅以《梦溪笔谈校正》，并与元刊26卷本（1975年，文物出版社）对读，重点研读其中有关燕乐二十八调理论的内容。

一、《梦溪笔谈》所记述的二十八调内容

《梦溪笔谈》所记述的资料，包括三个方面：

1. 工尺谱字与十二律吕名称的对应关系。
2. 燕乐二十八调各均所用的谱字。
3. 燕乐二十八调各调所用的煞声。

资料梳理的先后顺序亦应如上所列。

（一）工尺谱字与十二律吕名称的对应关系

对此，《梦溪笔谈》有两处记述。第一处是《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐十五声》，第二处是《补笔谈·卷一·乐律二·燕乐十五声》。但这两处有出入，必须经过比较鉴别，根据音乐的基本原理，择其可靠可信者作依据，进而梳理。

先将原文照录并标点如下：

《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐十五声》:①

(114) 十二律并清宫, 当有十六声。今之燕乐, 止有十五声。盖今乐高于古乐二律, 以下故无正黄钟声, 只以“合”字当大吕②, 犹差高, 当在大吕、太簇之间。“下四”字近太簇③, “高四”字近夹钟, “下一”字近姑洗, “高一”字近中吕④, “上”字近蕤宾, “勾”字近林钟, “尺”字近夷则, “工”字近南吕, “高工”字近无射, “六”字近应钟, “下凡”字为黄钟清, “高凡”字为大吕清, “下五”字为太簇清, “高五”字为夹钟清。

《补笔谈·卷一·乐律·燕乐十五声》:⑤

(532) 十二律并清宫, 当有十六声。今之燕乐, 止有十五声, 盖今乐高于古乐二律, 以下故无正黄钟声。今燕乐只以“合”字配黄钟, “下四”字配大吕, “高四”字配太簇, “下一”字配夹钟, “高一”字配姑洗, “上”字配中吕, “勾”字配蕤宾⑥, “尺”字配林钟, “下工”字配夷则, “高工”字配南吕, “下凡”配无射, “高凡”字配应钟, “六”字配黄钟清, “下五”字配大吕清, “高五”字配太簇清, “紧五”字配夹钟清。

根据这两段记载, 可列出如下两张表格, 互相对比。

表 1

大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄 清	大 清	太 清	夹 清
Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	Λ				
合	下 四	高 四	下 一	高 一	上	勾	尺	工	高 工	六	下 凡	高 凡	下 五	高 五

① 《新校正梦溪笔谈》(以下简称《新校正》)第72页, 参照《梦溪笔谈校证》(以下简称《校证》)第279页。

② 元刊本为“太吕”, 下同。

③ 元刊本原为“下四字近太簇之”。《校证》校曰: “‘太簇’与‘高’之间, 弘治本、稗海本、津逮本、玉海堂本、丛刊本及类苑二十引衍‘之’字。林校记(即林思进《补校》, 原载渭南严氏刊本, 系用元覆宋干道二年本[胡按: 实系明覆宋本]校严刊本)云: ‘“簇”下旧本有“之”字, 校者用墨笔抹去, 盖衍字也’。”第279页。

④ 元刊本原为“高字近中吕”, 脱“一”字。胡道静《校证》校曰: “弘治本、稗海本、玉海堂本及类苑二十引皆脱‘一’字, 丛刊本所据之明覆宋本则有之, 津逮本殆据此以补‘一’字乎?”第279页。

⑤ 引自《新校正》第293页; 参照《校证》第915页。

⑥ 《新校正》原为“句”, 《校证》本“勾”为“句”字, 校曰: “‘句’它本作‘勾’。”本按: 元刊本作“勾”。本引用皆改为“勾”, 下同。

表 2

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清
合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五	紧五

通过表格的处理，两处的不同点是显而易见的，可归结为如下 4 点：

1. 工尺谱字所对应的音律高度不同。按《梦溪笔谈》所记，合字在“大吕太簇之间”，最后四清有明确对应谱字，但与正律谱字完全不合；按《补笔谈》所记，合字恰好对应于黄钟。两处所记相差 $1\frac{1}{2}$ 半音（据“‘合’字……当在大吕、太簇之间”），谱字全体相隔 $1\frac{1}{2}$ 半音，或者反过来说，《补笔谈》所参照的律吕系统比《梦溪笔谈》全体低约 $1\frac{1}{2}$ 半音。

2. “紧五”这一音位，只记述在《补》中。

3. “下工”这一音位，即“高工”左边（低半音）的音位，写法有异。《补》记作“下工”，而《梦》则记作“工”。换句话说，按《补》的记述，“工”这一谱字实际上应该理解为“下工”音位。

4. 自“高工”至“下五”这一段，排序有异。《梦》记述的排列为“高工、六、下凡、高凡、下五”。这个排列结果得出“合”的高八度谱字是“高凡”；《补》记述的排列为“高工、下凡、高凡、六、下五”。这个分歧是很有分量、很有参照性的，必须对这二者的正误做出鉴别。

在进行鉴别时，根据这两个文本中的四处差别，提出两个问题：

1. 正确的排序究竟是“凡”比“六”高，还是“六”比“凡”高？

2. 与“合”字同律名（比“合”字高八度）的，究竟是“高凡”还是“六”？

有工尺谱常识的人不难判断：“六”比“凡”高，《梦》的记述显然有误；“六”字是比“合”字高八度的谱字，所以，按《补》记述的回答才是对的。

鉴于此，我们判定，《补》记述的可靠度、可信度较高，宜选作依据。其中缘由也可大胆推测：正因为沈括对第一次记述的采访对象有所怀疑，才作了第二次采访，以“补笔谈”的方式记下了第二次采访所得的文化信息。尽管肯定了《补笔谈》的可靠性，但还是要指出一处明显失误。《笔谈》卷六和《补笔谈》卷一皆云“燕乐十五声……以下故无正黄钟声”，但这种情况只出现在前者。表 1 只有十五律，且谱字配合也不整齐，没有正黄钟律。表 2 则具备完整十六声，谱字对应整齐且从正黄钟开始。所以，《补笔谈》只是抄录了《笔谈》的第一句，未加修订。

当选取《补笔谈》的记述为依据时,附带提出一个问题:这“合”字所配的“黄钟”,相当于当代国际通用律制的哪个音律呢?

关于这问题,我们在当代西安古乐的采访记录中,发现了很有价值的参考资料。

据李石根先生对西安鼓乐乐器的记录,“平调笛”和“梅管笛”配“平调笙”和“梅管笙”是僧、道两派常用的。城隍庙的平调笛筒音“六”字,绝对音高为 c^1 ,梅管笛筒音“五”字为 d^1 ,三孔为“尺”字,绝对音高为 g 。^①

杨荫浏先生的《陕西的鼓乐社与铜器社》^②是一份对1952年、1953年两次在西安地区的田野调查的最终调查分析报告,其中记录了城隍庙乐社的平调笛、平调笙和管子“六字”的绝对音高都是 c^2 。杨、李二人的记录都表明各乐社“官调笛”的“六”字绝对音高不统一,特别是手工业者、农民组成的乐社,喜欢较高较明亮的音高,笛和笙之间甚至刻意追求音高不同^③。而平调笙与梅管笙之间管苗对应的音高关系和陈旸《乐书》中记载的和笙与巢笙组合关系(五度音程)相同。这表明,平调笙与梅管笙的组合关系有着悠久而稳定的历史传承,并依托于道观、寺院这种稳定的实体机构保存下来。

程天健所撰《长安古乐中的笛子及其应用》^④一文报告了当代的数据。

该文概括:“西安市及城郊各古乐社的音高大都在 $\Delta = c^1$,个别乐社有偏差,但基本是围绕在 C^1 的周围。”(在燕乐半字谱的谱式内,读作“合”[huó]的谱字写作“ Δ ”。)

该文所列的统计资料,有12个古乐社的测音数据,其中

8个古乐社 $\Delta = c^1$

3个古乐社 $\Delta = \sharp c^1$

1个古乐社 $\Delta = b$

结合李幼平博士对宋代大晟钟黄钟标准音高研究的成果,大晟乐推行期间,教坊宴乐奉诏用大晟律黄钟标准音高,相当于当代国际标准 $b - c^1$ 。^⑤

考虑到古琴的琴歌传统^⑥和宋代词调的盛行,二十八调的绝对音高调(tiáo)制应该是以适合人声为前提的,据此,我们有理由把燕乐“合”字所配(宋代俗乐律制的)“黄钟”

① 详见《西安鼓乐中的音阶变异》《西安鼓乐的乐器与乐器法》两文。现收入《西安鼓乐全书》。

② 中央音乐学院民族音乐研究所编,1954年油印本,第70~79页。

③ 详见杨荫浏先生《陕西的鼓乐社与铜器社》油印本,第70页,现收入《杨荫浏文集》。

④ 程天健:《长安古乐中的笛子及其应用》,载《长安古乐研究论文集》,第291~299:295页。

⑤ 参照李幼平:《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》,第134页。

⑥ 笔者曾请教琴家吴文光教授古琴定弦的音高传统。他也认为琴上黄钟音高一直是在 $c - d$ 之间,而且这个音高习惯不会有太多变动,因为许多琴学文献中对琴丝弦制作有很详细的记载,对各弦缠丝的股数有详尽规定。

与小字一组 c（即中央 C）相对应。^①

在借用当代记谱形式予以对照的同时，我们还要及时完成另一道转换工序——把按律吕音阶关系自低而高的排列形式转换成按纯四五度关系、宫在左、角在右的律吕相生秩序排列形式，这就是当代国际律学界共用的“五度链”形式。这五度链形式把各谱字所代表的各音律相互间的相生关系（亲疏近远）最为明白直观地表达出来了，这就为燕乐二十八调构成逻辑的探究提供了最为得力的工具。

表 3

借用 记谱														
所配 律吕	大	夷	夹	无	仲	黄	林	太	南	姑	应	蕤	大	夷
工尺谱字	下五	下工	紧五	下凡	上	六	尺	高五	高工	高一	高凡	勾	下五	下工
	下四		下一			合		高四					下四	

“律吕相生秩序——五度链”作为一个分析的核心工具，需要对此作一个定义性的说明：在乐学理论的研究中，自 20 世纪后半叶开始被运用在学术分析中。赵宋光、黄翔鹏先生在他们的论著中都多次使用了“五度链”这个术语概念。虽然这个术语名词是上世纪后半叶才提出来，但这个概念自古有之，它就是律吕相生秩序排列法。从《管子》《吕氏春秋》按生律次序依次相生获得最初的五声音阶和七声音阶，各音之间的亲疏关系就已经被五度链组织在一起。既然有了音律间的亲疏关系，就可以推衍出各调之间的亲疏关系。

从律学的层面，仲吕与黄钟之间，自先秦《吕氏春秋》以来的文献记录中并无相生关系，这就是《淮南子·天文训》中所谓“仲吕极不生”。在宋人记述的燕乐系统中，将太簇看作黄钟，如《梦溪笔谈》曰“盖今乐高于古乐二律以下，故无正黄钟声。”这指明了雅、俗两音阶相差两律。在燕乐所配律吕中，仲吕与黄钟所对应的是雅乐中的林钟→太簇，这在正统观念中本是有生律依存关系的，所以在雅乐中，仲吕与黄钟之间这条生律缝隙并不存在。雅乐中的林钟→太簇这对关系被移植到俗乐中，已经跨越了律学层面的矛盾，一下子就解决了俗乐中的具体矛盾。

从蔡元定《燕乐书》中的一些表述来看，说明在仲吕与黄钟之间也建立起了相生关系。

① 关于唐代律高变迁笔者有专题详谈。

他提到“独用夹钟为律本”，这样就建立起如下序列：

俗乐律：夹钟→无射→仲吕→黄钟→林钟→太簇→南吕→姑洗→应钟→蕤宾→大吕→夷则

这说明，虽然还没有数论观念（寻找平均律数据），但却在实践中存在着一种可循环的观念。因为在理论上，由于封建礼制的禁区而不能建立起逆向生律法，所以在实践上用“其律本出夹钟”来解决。如此一来，五度链就有了可循环的灵活自由的分段选择，以律吕相生秩序的朴素循环，代替了平均律的五度循环。另外，在这样的结构链中宫系关系和同主音关系交织明确，网络清晰，在音乐实践中的旋宫和犯调的具体状况，都可以在这个由纵横五度链构建起来的表格中立刻显示出来。

（二）燕乐二十八调各均所用的谱字

对此，《梦溪笔谈》也有两处记述：第一处是《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐二十八调》，第二处是《补笔谈·卷一·乐律·燕乐二十八调》。第一处简略，第二处详细。

《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐二十八调》原文：^①

（113）今之燕乐二十八调，布在十一律，唯黄钟、中吕、林钟三律各具宫、商、角、羽四音，其余或有一调至二三调，独蕤宾一律都无。内中管仙吕调，乃是蕤宾声，亦不正当本律，其间声音出入，亦不全应古法，略可配合而已。如今之中吕宫，却是古夹钟宫；南吕宫，乃古林钟宫。今林钟商，乃古无射宫，今大吕调，乃古林钟羽，虽国工亦莫能知其所因。

《补笔谈·卷一·乐律·燕乐二十八调》原文：^②

（531）十二律，每律名用各别。正宫、大石调、般涉调七声，宫、（與）羽、商、角、徵、变宫、变徵也。^③ 今燕乐二十八调，用声各别。

正宫、大石调、般涉调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、

① 参照《新校正》第72页、《校证》第278页。本引用标点有改动。

② 《新校正》，第292页；参照《校证》，第913～914页。本引用标点有改动。

③ 《新校正》校曰：“[羽]字臆改。王国维校识谓：“‘角徵’之‘徵’下，疑脱‘羽’字。”按，疑非脱字而是前‘与’字误”，第292～293页；《校证》校曰：“‘羽’各本均误作‘与’，以臆改。观堂校识云：“‘角徵’之‘徵’下疑漏‘羽’字。按，疑非脱字而是前有误字也。”第913页。