

湖
南
师
范
大
学
音
乐
学
院
博
士
文
丛

景蔚岗 著

朱咏北 主编

中国传统笙管乐申论

湖南文艺出版社

申论

湖 南 师 范 大 学 大 范 乐 师 院 博 士 大 范

景蔚岗 著

中国传统笙管乐申论

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统笙管乐申论/景蔚岗著. —长沙:湖南文艺出版社, 2005.3

ISBN 7-5404-3475-9

I. 中... II. 景... III. 笙—管乐—理论—中国
IV. J632.12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 021876 号

中国传统笙管乐申论

景蔚岗 著

责任编辑:孙佳

刘建辉

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编:410014)

湖南省新华书店经销 长沙环境保护学校印刷厂印刷

*

2005 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970 × 680 1/16 印张: 17.5

ISBN 7-5404-3475-9

J·986 定价: 30.00 元

若有质量问题,请直接与本社出版科联系退换

序

麓山脚下，湘江河畔，千年学府“岳麓书院”孕育了独特的湖湘文化。湖湘文化造就了一大批文人志士，在中国近现代史上留下了一串串响彻中华大地的美妙音符。湖湘音乐作为湖湘文化不可或缺的重要组成部分，以其独特的艺术魅力和地方特色吸引着一群音乐人在不断发掘和研究。

湖南师范大学音乐学院成立近五十年来，立足湖南，放眼世界，为湖南乃至全国培养了大量的音乐人才，为湖湘音乐和音乐文化的传承与发展，为音乐教育、音乐理论研究、音乐创作作出了不懈的努力。学院也在半个世纪的发展中不断成熟，尤其是最近几年，学院乘高校改革与发展的东风，借学校“211工程”重点大学发展的强力，其师资队伍建设和教学与科研等都取得了长足的进步。这次几位博士教师的论文结集出版，旨在总结阶段性成果，不断拓宽学术研究的视野。

景蔚岗博士构建了《中国传统笙管乐申论》一书，从创立“笙管乐系”的新体系入手，就渊源古老的中国传统笙管乐进行历史、文化、乐律学理论和实践的综合性研究，在研究对象、方法、理论、实践方面都有新的探索和突破，如提出传统乐种冠名、分类研究的从俗原则，完善和发展了分类理论，对中国古代十二律旋宫实践的可行性提出了新的见解。

郭声健博士的《音乐教育论》对音乐教育的历程、价值、教学、教材四个方面作了深入的理论探索和实践反思，回瞻了近五十余年音

乐教育的历程，丰富了音乐教育理论，对音乐教育实践有很强的指导意义。

何建军博士在美国西弗吉尼亚大学用英文完成的论文《周文中的“草书”》对周文中的代表作《草书》从作曲技法到美学特征作了全面深入的研究，归纳了周文中创作作品的风格特征，分析了周文中的创作历程，对周文中音乐创作研究是个有益的补充。

吴春福博士的《罗忠镕后期现代风格的音乐创作研究》以罗忠镕先生后期运用现代技法创作的十部作品为研究对象，从音高组织、曲式结构、复调手法以及乐队作品中的配器特色方面进行了全面的深入分析，从罗先生的动态创作发展过程中，归纳出作曲家将民族特色融入现代技法所形成的独特技术语言与风格特征，深入思考总结了罗先生现代音乐创作的美学内涵，为罗忠镕先生作品研究迈出了坚实而成功的一步，丰富了作曲技术理论领域的内容。

一套有价值的丛书需要展示的机会，湖南文艺出版社给予了良机；一群有造诣的学者需要发展的土壤，更多读者的关心与支持是最好的养料！我期待着音乐学院博士群体更多的成果，期待着音乐学院更上一层楼。

湖南师范大学校长 刘湘溶

2004年12月18日于长沙·岳麓山下

序

景蔚岗博士学位论文《中国传统笙管乐申论》所以能获得由中国艺术研究院音乐研究所、中国音乐学院、福建师范大学和中央音乐学院专家组成的答辩委员会的高度评价，不是偶然的。

他在中国艺术研究院师从黄翔鹏先生攻读硕士学位期间就打下了扎实的理论基础，思维敏捷善于独立思考，颇得黄先生的器重。他的硕士学位论文《晋北笙管乐字谱考索》是实践导师提出的中国传统音乐谱、器、律、调综合性理论研究方法的一个范例。

他获得硕士学位后回到山西担任了国家社科基金资助重大项目、全国艺术科研规划重点项目《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的副主编，编辑部主任。在编纂工作中，他进行了大量的实地田野工作，对传统音乐有了更深刻的理解，厚积薄发有多篇有见地的论文发表。在长期的研究实践中，积累了丰富的资料和研究经验，为博士学位论文的写作奠定了扎实的基础。

作者在本论文中把笙管乐系作为一个整体研究对象，进行历史、文化、乐律学理论和实践的综合性研究，在平凡事象中发现本质规律，史论印证，追根溯源，就许多问题提出了自己的新见解。他把传统笙管乐的文化渊源与周代的礼乐文化联系起来，拓展了当代传统音乐研究的历史纵深度，对同类研究颇有启发意义。他提出传统乐种冠名、分类研究中的从俗原则，就民间“笙·母律居中八五度调律法”进行的理论总结和归纳也很有见地。他善于在乐工艺术实践的经验性成果中进行理性思

考，笙管乐谱字一字二律、一调二宫、传统七调名义下隐伏着十二律旋宫实践的可能性等新论点，令人耳目一新。钩沉传统笙管乐艺术实践和传承体系中隐沦的中国传统乐律学体系和实践经验，对理解中国古代十二律旋宫实践的可行性有重要意义。他的这些见解是否能得到学界的普遍认可，尚需实践的考验，敢于提出见解是需要有学术勇气的。

景蔚岗所走过的道路给了我们这样的启示：研究中国传统音乐必须要走出书斋，以扎实的田野工作为基础，仅仅在课堂上和校园里是难以培养出象景蔚岗这样的硕士、博士的。他的这篇博士学位论文能及时出版，是一件值得高兴的事情。

是为序。

袁静芳

2005年1月于北京中央音乐学院

目 录

内容提要	(1)
绪论	(6)
一、对传统笙管乐的基本认识	(6)
(一) 笙管乐——源于华夏中原文化的古典音乐	(6)
(二) 南方少数民族芦笙音乐与笙管乐的区分	(7)
(三) “笙管乐”词源及其释义	(10)
(四) 笙管乐的定义	(11)
(五) 笙管乐的“高文化”特征	(11)
二、课题计划之萌生	(12)
三、与本课题相关的研究成果	(13)
四、课题研究的意义	(16)
五、研究方法	(19)
第一章 当代笙管乐的系属研究	
一、笙管系乐种研究与乐种冠名	(22)
二、民间俗语中的乐种名称	(24)
三、笙管乐系与传统音乐分类理论	(34)
(一) 鼓吹乐和吹打乐的分类问题	(34)
(二) “曲随鼓走”与“曲鼓交替”	(40)
(三) 对传统音乐分类理论的反思	(45)
四、笙管乐和鼓乐的雅俗分野	
(一) 雅俗分野与共存	(47)
(二) 雅俗的历史形成	(49)
(三) 音乐会的善举与尴尬	(52)
(四) 僧道乐班	(52)
(五) 音乐演奏中的雅与俗	(55)
五、民间乐社组织称谓	(56)

第二章 笙管乐与鼓吹乐辨析

- 一、“民间鼓吹乐”统称失当····· (64)
- 二、汉代鼓吹乐的起源····· (66)
- 三、唐宋时期的鼓吹乐····· (68)
- 四、明清时期的鼓吹乐····· (70)
- 五、“细乐”、“鼓乐”····· (72)
- 六、笙管乐和鼓吹乐的风格差异····· (73)

第三章 民间崇尚笙管乐

- 一、崇尚笙管乐的集体潜意识····· (76)
- 二、民间的雅乐观念····· (78)
- 三、老百姓对笙管乐的呵护····· (80)
- 四、笙管乐的教化作用····· (81)

第四章 宗教信仰、礼仪文化中的笙管乐

- 一、五台山佛教寺院····· (85)
- 二、其他地区佛教寺院····· (88)
- 三、道教法事····· (89)
- 四、庙会朝顶仪式····· (92)
- 五、冀中坐坛祭神仪式····· (95)
- 六、孔庙祭祀礼乐····· (96)
- 七、上党地区迎神赛社····· (98)
- 八、婚丧礼仪····· (104)

第五章 笙管乐的传承与变异

- 一、笙管乐的稳定性····· (108)
- 二、笙管乐的传承····· (108)
- 三、笙管乐师的教养与才艺····· (111)
- 四、乐师的交流合作····· (114)
- 五、笙管乐和鼓乐的合流现象····· (117)

第六章 笙管乐器溯源

- 一、远古传说中的笙管乐器····· (120)
- 二、贾湖骨笛和筹····· (121)
- 三、篪、横笛····· (124)
- 四、笙、竽····· (128)

五、竽瑟之乐·····	(129)
六、笙师与笙管乐·····	(131)
七、管·····	(132)
八、笙钟、笙磬·····	(134)
九、笙乐、歌诗、合乐·····	(135)
十、周代的乐器和乐律·····	(140)
第七章 中原和西域的乐器交流	
一、中原乐器西去和西域乐器东进·····	(145)
二、西域乐器与中原乐器的音律差异·····	(148)
三、中原乐律对西域的影响·····	(150)
第八章 笙管乐队基本配置之形成	
一、隋九部乐的乐器配置·····	(155)
二、唐《清乐》、《讌乐》乐队双管定制·····	(157)
三、双管乐队的历代承续·····	(158)
四、佛教笙管乐队·····	(159)
五、道教笙管乐队·····	(168)
第九章 笙律研究 ·····	(173)
一、十二律笙的产生时代·····	(174)
二、17 管笙可以十二律齐备 ·····	(177)
三、“笙·母律居中八五度调律法”与其他生律法的比较 ···	(181)
(一) 三分损益法·····	(181)
(二) 笙·母律居中八五度调律法·····	(182)
(三) 朱载堉 19 簧笙、19 簧笙上五度下八度调律法·····	(188)
(四) 不同生律法的比较·····	(189)
四、笙律中的重复音·····	(191)
五、17 簧笙合音法·····	(193)
六、笙管乐黄钟律音高·····	(197)
(一) 远古、上古时代陶埙·····	(198)
(二) 远古时代特磬 ·····	(199)
(三) 商代特磬 ·····	(200)
(四) 上古时代编钟、编磬·····	(200)
(五) 中古时期的黄钟律音高 ·····	(204)

七、律本之人声·····	(205)
八、十二律实践与历代律名变易·····	(206)
第十章 乐器与宫调研究	
一、尚存笙管系乐种的用调情况·····	(211)
二、北京成寿寺字谱抄本云锣七调音位图·····	(212)
三、云锣七调与方响·····	(213)
四、曲笛七调及筹·····	(217)
五、管子七调·····	(221)
六、洞箫七调·····	(226)
七、古代乐器黄钟大吕二均声·····	(229)
八、笙管乐黄钟大吕二均传统·····	(232)
第十一章 笙管乐实践中多调运用的实例分析	
一、晋北笙管乐和冀中音乐会“成寿寺型七调”·····	(239)
二、宁夏同心县莲花山水会音乐“西安鼓乐型七调”·····	(239)
三、佛教瑜伽焰口音乐中的多调运用·····	(240)
四、字谱抄本中的多调记谱、宫调辨识及其他·····	(240)
五、套曲中的多调并用·····	(244)
六、只曲中的多调并用·····	(246)
七、乐师韵曲中的谱字变异现象·····	(255)
结 论	
一、“笙管乐系”概念的提出·····	(258)
二、17管笙与十二律旋宫实践·····	(259)
三、笙管乐七调·····	(260)
四、笙管乐的传承问题·····	(260)
附 录	
一、乐谱·····	(262)
宁夏同心县莲花山青苗水会祭祀音乐·····	(262)
二、主要参考文献·····	(264)
(一) 著 作·····	(264)
(二) 论 文·····	(269)

中国传统笙管乐申论

内容提要

中国传统笙管乐广泛流布在中国大陆北部地区佛教、道教法事和民间祭祀礼仪、风俗活动中，在中国传统音乐文化中有重要地位。

基于对传统笙管乐历史文化研究的新认识，本文把散见各地的笙管系乐种视为一个整体研究对象，对之进行了基本界定，提出“笙管乐系”的概念。就渊源古老的中国传统笙管乐进行历史、文化、乐律学理论和实践的综合性研究，在研究对象、方法、理论、实践方面都是新的探索和突破。把中国传统笙管乐的历史文化研究和乐律学理论研究联系起来，大致廓清其历史衍变的来龙去脉，钩沉其艺术实践和传承体系中隐沦的中国传统乐律学理论体系和实践经验，对中国古代十二律旋宫实践的可行性提出新的见解和例证。

本文提出传统乐种冠名、分类研究中的从俗原则；针对现行传统音乐分类法中的理论缺陷，提出加强传统音乐基础性研究，完善和发展分类理论的新思路；对目前乐种分类中存在的分歧进行了辨析，提出了自己的认识。

本文重要论点有：

(1) 传统笙管乐是源于华夏中原文化的古典音乐，形态上保留着许多周代礼乐文化的印痕。

(2) 笙律与人声音域吻合，显示出笙管乐音律与人声的内在联系。

(3) 从传统笙律的稳定性推测，古代乐工的十二律实践并没有受到历代宫廷律名变易的影响。乐工以不变应万变，维系着十二律旋宫实践。古代文献中十二律旋相为宫的记载是客观存在的事实。

(4) “笙·母律居中八五度调律法”是乐工艺术实践的经验性成果，它的实践性、可操作性、准确性、灵活性、简便性比其他生律法无可比拟的。17簧笙按照“笙·母律居中八五度调律法”即可以十二律齐备，乐工在实践中已经较好地解决了十二律八度循环、旋相为宫的问题。

(5) 笙管乐合四乙上勾尺工凡八个谱字隐含着十二律和黄钟、大吕二均声，一字二律，一调二宫，传统七调名义下隐伏着十二律旋宫实践的可能性。

(6) 近世以来, 笙律普遍失减, 十二律旋宫实践日渐荒废, 乐器配置不齐, 乐器演奏技术粗疏, 大量曲目失传。其根本原因, 是社会缺乏十二律旋宫实践的需求。

通过笙管乐的田野考察, 总结出曲笛、管子、洞箫“十二律谱字、音名、指法表”, 曲笛、管子“七调音阶音位图”。归纳出“笙管乐黄钟均、大吕均七调音律、谱字、宫调、音阶表”、“成寿寺型七调”、“西安鼓乐型七调”。对字谱抄本实例中的多调记谱、多调并用、宫调辨识、乐师韵曲中谱字变异现象进行了分析, 可为同类研究借鉴参照。

关键词: 笙管乐系 乐种分类 笙律 十二律旋宫实践 宫调辨识

An investigation of traditional Chinese *sheng-guan* music

Abstract

Sheng-guan music (an ensemble instrumentation led by *sheng* free-reed mouth-organ and pipes) is widely distributed across northern China, performed for Daoist and Buddhist rituals as well as folk ceremonial. It plays a major role in traditional Chinese musical culture.

Based on a new understanding of the study of traditional *sheng-guan* musical culture in history, this thesis takes regional *sheng-guan* genres spreading over a wide area as a cohesive system. Having made the basic definitions, it establishes the concept of “the *sheng-guan* musical system”. On the basis of a synthetic study of historical-cultural research and the theory and practice of temperament studies of this ancient genre, this is a new exploration and breakthrough in terms of subject, method, theory, and practice, relating historical and cultural studies to the theory of temperament, and clarifying its historical lines of evolution. It links up the theoretical systems and practical experiences of traditional Chinese temperament buried within the genre’s artistic practices and transmission systems, offering a new view and illustration of the practice and viability of the ancient Chinese theory of the rotating tonic (*xuan gong*) of the 12 pitches (*shi'er lü*).

The thesis points out the simplistic principles in the current naming of traditional musical genres and classification studies, and criticizes the theoretical deficiencies in the classification of current genres. It offers a new way of thinking on the strengthening of basic research on traditional music and the improvement and development of classification theory. It analyzes the divergences within present genre classifications, offering the author’s own interpretation.

Major conclusions of the thesis include:

- 1) The origins of traditional *sheng-guan* music are in the classical music of the ancient Chinese culture of the central plains; in form it preserves many traces of the rites and music culture of the Zhou dynasty.
- 2) The pitch system of the *sheng* tallies with the range of the human voice, showing the inner relation between the pitch system of *sheng-guan* music and the voice.
- 3) Judging from the stability of the pitch system of the *sheng*, the practice of ancient master musicians (*yuegong*) was not influenced by the constant changes in nomenclature of the pitches at court throughout Chinese history. The musicians responded to the myriad changes by not changing, maintaining the practice of revolving the tonic of the 12 pitches. References to the revolving tonic in the 12-pitch system in ancient literature are an objective fact.
- 4) **The method of modulating by fifths on the *sheng* (*sheng mulü ju zhong ba wudu diaolü fa*)** is the empirical result of master musicians' artistic practice. Its practicality, servicability, accuracy, flexibility and convenience are superior to other methods of engendering pitch-series. Since the 17-pipe *sheng* is provided with all the 12 pitches of the *sheng mulü ju zhong ba wudu diaolü fa* modulation system, master musicians in practice had satisfactorily solved the problems of the octave circle and the revolving of the tonic.
- 5) Within the eight *gongche* pitches of *sheng-guan* music (*he si yi shang gou chi gong fan*) are implied the two modal series (*huangzhong* and *dalü*), the *one pitch two modes* (*yizi erlü*) and *one key two tonics* (*yidiao ergong*) principles of the 12-pitch system, and under the names of the traditional seven-key (*qidiao*) system is concealed the practical possibility of revolving the tonic of the 12-pitch system.
- 6) In modern times the *sheng* pitch system has been impoverished, and the practice of revolving the tonic of the 12 pitches is in decline. The basic reason for the incomplete setting-up of instruments, unfamiliarity with

performing technique and repertory loss is that society has lost the demand for the practice of the revolving tonic of the 12 pitches.

Based on fieldwork on *sheng-guan* music, the thesis contains tables of the *gongche* names, pitches and fingerings for *di* transverse flute, *guan* oboe and *xiao* end-blown flute, and scales of the seven keys for *di* and *guan*; a synthetic table of *lǚ* and *gongche* pitch-names, keys, and scales for the seven keys in the *huangzhong* and *dalǚ* modal systems of *sheng-guan* music; tables of the seven keys in the Chengshou temple and *Xi'an guyue* models. It analyzes examples in hand-copied *gongche* music volumes of the notating of and simultaneous usage of different keys, and analyzes recognition of keys and the phenomenon among master musicians in their reciting the score of substituting pitches. It has valuable lessons for all research on related topics.

Keywords

sheng-guan musical system

classification of musical genres

sheng mouth-organ temperament

practice of the 12 pitches

recognition of mode-key

绪 论

一、对传统笙管乐的基本认识

（一）笙管乐——源于华夏中原文化的古典音乐

传统音乐是中国传统文化中非常重要的组成部分，是华夏族人用智慧所开创、在实践中积累形成的一份厚重的、有民族个性的物质和精神文化遗产。8000多年前的贾湖骨笛，令今人对中国古代吹管乐器的历史文化有了全新的认识。华夏族先人赋予音乐极为丰富的意义和功能，在国家政治、军事、礼仪、信仰、精神、教化等活动中，音乐发挥着独特而广泛的作用。1978年，湖北随县曾侯乙墓出土大批兵器、青铜礼器、乐器。乐器有编钟、编磬、笙、排箫、篪、鼓、琴、瑟、均钟等9种125件，再现了中国上古礼乐文化中钟磬乐、笙管乐、琴瑟乐的品貌，展示了中国音乐科技、乐律学理论和实践在上古时期已经达到了很高的水平。源远流长的中国传统音乐颠簸在历史的长河里，在人们的不经意中已经今非昔比，风华渐去。在中国社会快速步入现代化的21世纪，社会文化形态发生了剧烈的变化，传统音乐面对现代艺术文化的强力冲击，正在经受前所未有的洗礼。传统笙管乐作为中国传统音乐文化中的重要支脉，在中国北方地区佛教、道教、民间尚有较广泛的流布，乃是一道别致的文化景象。



图1五台山佛教笙管乐