

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国音乐史研究卷

CHINESE MUSIC HISTORY

本卷主编 洛秦

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

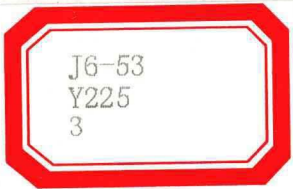
执行副主编 洛秦

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国音乐史研究卷

CHINESE MUSIC HISTORY

本卷主编 洛秦



J6-53
Y225
3

J6-53
Y225
3

上海市重点学科建设项目资助 项目编号 T0701

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐子森

执行副主编 洛秦

图书在版编目(CIP)数据

上海音乐学院学术文萃:1927~2007. 中国音乐史研究卷/杨立青主编;洛秦编. —上海:上海音乐学院出版社, 2007. 11

ISBN 978-7-80692-330-6

I. 上… II. ①杨… ②洛… III. ①音乐-文集②音乐史-中国-文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 162022 号

丛 书 名 上海音乐学院学术文萃(1927~2007)
主 编 杨立青
副 主 编 杨燕迪 徐孟东
执行副主编 洛 秦
书 名 中国音乐史研究卷
主 编 洛 秦

责任编辑 夏楠 王赛 李 绚
封面设计 帝王设计机构
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路 20 号
印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 33
字 数 493 千
版 次 2007 年 11 月第 1 版 2007 年 11 月第 1 次印刷
印 数 1-3,300 册
书 号 ISBN 978-7-80692-330-6/J.318
定 价 80.00 元
出 版 人 洛 秦

凡例

1. 本卷选辑了1927~2007年间部分上海音乐学院校友撰写的有关中国音乐史研究方面的文章,并根据研究内容分为“古代篇”与“近现代篇”两部分,每一部分按照作者的出生年月排序。

2. 本卷所收文章大部分为已发表的文章,文后均注明了文章原载出处及发表时间;对于部分从未发表过的文章,文后均注明“本文系初次发表”。

3. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,将每篇文章原文中的脚注均改为尾注,并根据“出版物文后参考文献著录规则”的有关规定,将尾注及参考文献的格式作了统一。

4. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对每篇文章中外国人名の中译名作了统一。

5. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对个别文章中的地名、音乐形式名称等按照现在的惯称作了调整及统一。

6. 为了确保本卷的出版质量,对于个别文章中的原文错误,经作者认定后在本卷中做了修正。

7. 由于篇幅的限制,经本卷主编认可,对本卷入选的个别文章在文、谱、图、表方面作了适当的删节或节选。

总序

杨立青

就本性而言,音乐是一种诉诸听觉的艺术,具有难以言传的特质。但在高等音乐院校里,她同时又是一门可以(且必须)“论说”的“学问”,甚至,其论与其说的水准还代表着一所大学学术品格的高下。因为,音乐艺术(无论作曲抑或表演)的价值体现,固然重在实践,贵于创造,但理解音乐艺术的本质,挖掘音乐作品的思想深度与广度,并引领学科的发展走向,使之具备文化与人文的意蕴和高度,却又离不开理论的抽象和升华。应当说,这是我们这一代人的共识。

今天,我们为上海音乐学院建院八十周年而编集这部六卷本的学术文萃,正是基于这样一个视角。它不仅仅着意于纪念与庆祝,而且,其中还包含着—层更深邃的意义,便是为了打开读者的视阈,进行一次跨越时空的梭巡,在不同时代的上音学者、师生“论音说乐”的文字中遨游,检视学科所达到的思想—人文高度,捋出一条学院的学术发展沿革的“文脉”,使人们对于上音之所以成之为上音,有一重更加真切的认识。

就时间跨度来说,这部文萃涵盖了自建院初始直至本世纪初近80年的时光;从稿源来看,它包括了从建院元勋、大思想家、大教育家蔡元培先生直至今天仍在就读的研究生在内的、来自不同学术层次的广大作者群;而文萃涉及的内容,则大体分属于音乐学理论、作

曲理论、中国音乐史研究(古代及近现代)、中国传统音乐研究、外国音乐研究及音乐表演艺术研究等多个领域,并依此分类,编为六卷;至于入选的不同文章所代表的思想、观念和论点,可以说,一定程度上比较客观地映射出了中国近现代音乐史和音乐思潮的一个重要侧面;这些文论,也相当充分地体现了“百花齐放,百家争鸣”的原则,具有典型的、善于吸纳多种养分的“海派文化”特征,由此而勾画出了上音学术园地的多姿多彩。

当然,由于篇幅的限制,一些具有重要历史意义和重大社会影响的“重量级”、“大部头”专著,在这里只能以节选的方式引用,甚至不得不忍痛割爱。再加以,任何集锦式的文萃,都只能起到“管窥”的功效,在搜集不同历史时期最具代表性的文论过程中,时时难免会有遗珠的遗憾。也许,所有的这些不足,只有待学院的九十周年校庆或百年华诞之时再行弥补了。此外,本文萃所收入的一些文章篇目是相关校友在走出校门后在其他工作岗位上的著述,但考虑到这些校友的学术影响力和学术建树,考虑到这些著述实际上进一步延续了上海音乐学院的学术传统和学术思想,所以我们本着“海纳百川”的初衷和目的,仍然收入这些文论,特此说明。

人们常说,上音有一个应当引以为自豪的传统,亦即:从她“开元”的“祖师”们——蔡元培、萧友梅、黄自起,到半个多世纪以来对中国音乐事业发展具有重要影响的学界巨擘——贺绿汀、丁善德、沈知白、钱仁康、桑桐、陈铭志,直至现今仍在第一线辛苦耕耘的许多专家、学者,他(她)们既是善于艺术实践与教学的“行者”,同时又是勤于学术研究与著述的“思者”。正是这种“形而下”与“形而上”(或者说,“行”与“思”)高度的有机统一,成就了上音的学术地位。置放于我们眼前的这部八十周年文萃,就是这方面的一个明证。我衷心希望,今日上音的莘莘学子自觉地继承这个优秀的传统,精于思索,努力实践,使学院的学科建设和学术发展再上台阶,走向更高的境界。

2007年10月22日

前言

洛 秦

1927年11月27日，上海音乐学院前身国立音乐院宣告成立。著名民主主义革命家、教育家、思想家蔡元培先生作为国立音乐院首任院长在开院致词中预言：“诸位勿以为现在来学者不多，院舍亦狭窄稍抱不安之感。古人谓‘作始简，将必钜’，只要教学者及办事人，皆以一番热忱毅力，相策相辅，龟勉精进，则必日起有功，学者济济，术业成就，可拭目以待……鄙人今日对于本院成立，与君共话一堂，于欢喜赞叹之余，而怀抱无穷之希望也。”

经历了八十个风风雨雨的春夏秋冬，今天上音人可以自豪而又骄傲地说，我们实践并实现了蔡先生的希望。《上海音乐学院学术文萃（1927~2007）》也正是蔡元培先生所希望的及上音辉煌历程的一个缩影。

本卷为《文萃》之一，它凝聚了一代代中国音乐史研究领域的上音校友的思想、智慧和心血，这些篇章同样实践了上海音乐学院创办人之一萧友梅博士赋予我们的使命和任务：“欲复兴国乐，须先彻底认识国乐之定义。……音乐一经分析，便可看出三个因素：（一）音乐之内容，即思想、情绪与曲意等；（二）音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等；（三）音乐之演出，即乐器与演奏技术等。”（《复兴国乐之我见》）

因此，如本卷所示，80年来上音人以萧友梅博士提出的三个因素作为中国音乐史学研究所探索和研究的主体内容，从而亦以一批著名专家和年轻学者构成了上海音乐学院在中国音乐史学研究

领域的卓越学术传统和鲜明的学科特色。

在本卷所选 41 篇文章中，主要体现了以下几个方面的研究内容：1) 以思想性论述为主体的史学研究，诸如蔡元培、萧友梅、贺绿汀、吕骥、沈知白、戴鹏海、陈聆群、居其宏、洛秦的文章；2) 以形态分析为主体的各领域和专题研究，主要涉及古代史中的宫调、律学、古谱，以及近现代史中有关作品分析等，有龙榆生、钱仁康、朱践耳、夏野、陈铭志、焦杰、叶栋、陈应时、何昌林、冯洁轩、孙克仁、戴嘉枋、黄大同、龚林、王洪军的论述；3) 以乐器（特别是古琴音乐）或音乐表演形式探究为主体的史学研究，诸如林友仁、孙维权、刘明澜、徐孟东、戴微的叙述；4) 以史料为特点的专题研究或人物事件评述，诸如刘雪庵、谭抒真、廖辅叔、钱苑、赵维平、戴宁、金桥、余丹红、陈荃有、王勇的论题。

虽然由于篇幅所限，本卷不能收录和体现所有上音校友在中国音乐及中国音乐史学研究领域的全部成果，但以上选辑的 41 篇文章应该说代表了上音学者在该领域研究中的特色和重要成绩。一些具有引领性的论述，诸如蔡元培《在北京大学音乐研究会同乐会的演说词》、萧友梅《复兴国乐之我见》、贺绿汀《民族音乐问题》、吕骥《略论七弦琴音乐遗产》、沈知白《和声在中国以往不能发展的原因》等文章至今依然有着深远意义，激励着我们去努力研究和进一步思考；钱仁康《〈魏氏乐谱〉考析》、夏野《古代犯调理论及其实践》、叶栋《敦煌曲谱研究》、陈应时《中国古代文献记载中的“律学”》和《燕乐二十八调再论》、冯洁轩《调（均）·清商三调·笛上三调》等文章都是该领域研究的重要基石之作，为中国音乐史学构建了其特有的内容和形式；朱践耳《聂耳歌曲的艺术特色》、陈铭志《新时期音乐创作中的复调新织体》的文章已经成为中国近现代音乐作品分析的典型范式；戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编海外版的抗战歌曲集及其编者说起》、陈聆群《我们的“抽屉”里有什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》、居其宏《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》的文章为中国近现代音乐史学研究的理论和方法在新的历史时期提出了尖锐的批评和提出了更高的要求，也成为了该领域研究走向现代性的目标。

“引商刻羽谱春秋、金声玉振数辉煌”象征着上海音乐学院八十年的辉煌历程，同时也是中国音乐史研究在上音八十个春秋的最好写照。

目 录

杨立青	总序	/ 01
洛 秦	前言	/ 01
	凡例	/ 01

古 代 篇

沈知白	和声在中国已往不能发展的原因	/ 2
吕 驥	略论七弦琴音乐遗产 ——为《琴曲集成》出版而作	/ 11
钱仁康	《魏氏乐谱》考析	/ 31
夏 野	古代犯调理论及其实践	/ 52
焦 杰	关于长安古乐四调的研究	/ 63
叶 栋	敦煌曲谱研究	/ 76
陈应时	中国古代文献记载中的“律学”	/ 95

- 陈应时** 燕乐二十八调再论 / 111
- 林友仁** 琴乐考古构想 / 129
- 孙维权** 商代大濩乐探微 / 142
- 刘明澜** 中国古代琴歌的艺术特征 / 155
- 何昌林** 古谱与古谱学 / 167
- 冯浩轩** 调(均)·清商三调·笛上三调 / 176
- 孙克仁** 中国十二律的最初状态 / 189
- 黄大同** 蔡元定“变闰”新论 / 203
- 龚林** 乐学两题之二
——犯调的乐律学基础及其实践 / 215
- 徐孟东** 句镛发微
——对一种先秦乐器历史踪迹的寻觅与思考 / 234
- 赵维平** 中国古代音乐文化东流日本的研究
——日本音乐制度(内教坊)的形成与变衍 / 248
- 洛秦** 朱载堉十二平均律命运的思考 / 265
- 戴宁** 明清时期秦淮青楼音乐文化初探 / 276
- 戴晓莲** 琴曲《梅花三弄》研究 / 295

- 王洪军 信阳编钟研究成果的疑惑 / 309
戴 微 绍兴琴派的历史寻踪 / 315

近 现 代 篇

- 蔡元培 在北京大学音乐研究会同乐会的演说词
(1919年11月11日) / 330
萧友梅 复兴国乐之我见 / 331
龙榆生 创制新体乐歌之途径 / 336
贺绿汀 民族音乐问题
——在中国音乐家协会第二次理事会(扩大)会议上的
发言 / 352
刘雪庵 闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感 / 366
刘学苏 萧友梅与北大音乐传习所 / 369
谭抒真 我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生 / 372
廖辅叔 聂耳歌曲的艺术特色 / 383
朱践耳

- 陈铭志** 新时期音乐创作中的复调新织体 / 395
- 戴鹏海** “重写音乐史”:一个敏感而又不得不说的话题
——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起 / 416
- 陈聆群** 我们的“抽屉”里有些什么?
——谈中国近现代音乐史研究的史料工作 / 437
- 钱苑** 创造与探索
——记桑桐教授 / 446
- 居其宏** 史观检视、范畴拓展与学科扩张
——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史” / 452
- 戴嘉枋** 论“交响音乐”《沙家浜》的音乐创作 / 470
- 金桥** 萧友梅的早期音乐创作 / 480
- 余丹红** 文化守望与全球视野
——论黄自《复兴初级中学音乐教科书》 / 488
- 陈荃有** 音乐期刊的发展及现状述评 / 495
- 王勇** 王光祈与《SINICA》 / 503



古代篇



和声在中国已往不能发展的原因

沈知白

齐唱、唱和、五度四度相和是“和声”(Harmony)在其演变的过程中所必经的三个阶段。本篇所讨论的将只限于“若干异音,同时共鸣”的和声;但有时还不得不论及前两种和声,因为这三种和声之不能发展,实有其共同的原因。

我国最迟到明朝就已经有五度、八度的和声了;但是这种和声何以历数百年而始终保持其原始的形式呢?为了要阐明它不能发展的原因,我将先综述西洋音乐学家研究西洋和声如何产生与演进所下的结论。

根据一般西洋音乐史的记述,和声乃起源于9世纪末,其实从古代音乐文献里,我们知道基督教堂更早就已经有类似奥甘农(Organum)式的和声了。7世纪,伊锡朵主教(Bishop Judoruo)在他的《乐书》里说:“和声乃指声腔的起伏以及音与音之间的协和”;9世纪的学者奥舍尔(Remid'Auxeme)在他的《乐论》里说:“若干声调共鸣而相协和者谓之和声”;9世纪哲学家伊烈基乃(Gohanneo Scotuo Eriugena)认为平行五度、四度、八度的和声是最合理的;10世纪一位佚名理论家著的《乐理探微》一书中云:“凡若干相似的音同时唱出而有协和一致的效果者就悦耳动听”。这书中有两个声部的平行奥甘农,若用八度重复,可以扩大成为四个声部。近代西洋音乐学家也有认为平行奥甘农仅仅代表一种依照古代理论的法则而矫揉造作的相当笨拙的作品,而这种法则的目的是在于矫正当时流行于民间的多声音乐,这音乐也许是用另一种

比较自由的形式，并且也未必只限用平行的五度、四度音程。^①

关于和声的起源与发展，有些权威的音乐家各持不同的理论，兹将其中重要者分述于后，并抒我个人的见解。

男子与女子的高低声部的音域，大致都是相隔五度，在早期基督教堂里，会众在曼声吟唱圣歌时，早已发觉全体同声齐唱或八度平行合唱的不可能；为了要克服这种生理上的困难，他们就很可能采用一个折中的办法，即男女声部均用五度、四度平行进行。

但是，他们用这种方法合唱，最初却并没有音响学上的根据，他们也根本不知道音响原理，他们不过凭直觉和经验以辨认五度的协和，事实上却也很可能隐隐约约听见第二与第三泛音，就不自觉地唱出了这些音程。

根据德国音乐家胡果·黎曼(Hugo Riemann)研究的结果^②，中世纪教堂中的平行奥甘农合唱风格乃取法于威尔斯、苏格兰、爱尔兰等地克勒特族的民间歌唱；威尔斯与苏格兰等地都用五声音阶，只有这样的音阶才容许四度、五度平行而其中不会产生“三整音”(Tritone)^③的音程。

中世纪早期的教堂调式虽然采用古希腊的理论，是以七声音阶为基础的，但实际上必然也有些音乐基本上是五声音阶的；因此基于这些曲调的奥甘农就自然以同度、八度、四度、五度为其主要音程了。奥甘农发展成为以三度、六度为主要音程的复调音乐，同时七声音阶也就不但占了绝对的优势，而且成为西洋音乐的唯一基础；和声的发展更使西洋的七声音阶具有明确的特性，就显然有别于东方各民族的七声音阶了。

苏联音乐家贝拉耶夫在《论乔治亚民歌》一文中说：复调音乐并不是欧洲人所创造的，而是从口传的民间音乐演化而成的；欧洲人不过将现成的形式加以修饰、爬梳而使它成为有固定的结构罢了；乔治亚民间合唱歌曲就具有欧洲早期复调音乐中的奥甘农、蒂斯康都(Descantus)、伏波董(Fanxbourdon)、吉美尔(Gymel)等等形式的特征。诚然，早期基督教堂里的音乐家绝不能凭空造出一套和声的方法，他们的理论必定是以事实为根据的。现代德国音乐学家亚·爱因斯坦在他的《音乐简史》里说：伊烈基乃在9世纪中叶已知民间有两部合唱了；在12世纪末叶，英国理论家吉·甘布林锡斯(Y. Canbrinsis)曾言：民间口传的分部合唱，在威尔斯和英吉利北部早就有了；这种唱法是从丹麦、挪威等地传到英国的。现今在葡萄牙的亚零德入省还有五度、四度平行的合唱。这里，我要顺便指出的是：俄罗斯的民间复调音乐已经达到了高度

的艺术水平；因为它并不是以空五度、四度而是以六度音程为其主要的构成因素，所以它的和声紧密，声部的进行也婉转而多变化。在七声音阶的民间复调音乐里，吉美尔式和伏波董式的声部结合都是很自然的现象。^④

在音乐较落后的民族中，都有原始的复调音乐，我姑举两个最足以令人惊奇的例子。在苏门答腊、婆罗洲、尤其是爪哇和巴厘等地，佳美兰乐队所奏的音乐都有非常丰富的复调结构和错综复杂的节奏；下面的几页乐谱就颇有研究的价值，这些都是柯·麦克斐从当地采来而附在他的《巴厘的五音佳美兰乐队的音乐》（见《音乐季刊》第三十五卷第二号）一文之后的。^⑤

非洲黑人的音乐里的各声部主要是以三度音程结合的，这显然是由于音阶的关系；朱丽安·蒂埃索(Gulien Tiersot)在《非洲黑人的音乐》论著中引了很多黑人音乐的实例，都是从那些未曾濡染欧洲音乐文化的地区里采得的。

对原始的复调音乐的研究，使我推想：在日耳曼民族之中，最初也必定有口传的复调音乐；当民族迁徙之际，这种歌唱法势必侵入教堂，但会众在曼声吟唱圣歌时，既无乐器伴奏，亦无打击乐器用以规定节拍，所以声调就极易参差零乱，于是从事音乐理论研究的僧侣，为了澄清这种混乱现象，就于音乐实际中去其芜杂而规定了五度、四度平行的奥甘农唱法。日耳曼民族远居北欧，未濡教化，他们的土语必定是重浊而少柔和婉转之致；这种土语与拉丁语杂糅，遂使后者的音节由长短律而逐渐变成了轻重律，这确实也是大有助于复调音乐的发展的，因为语文的轻重律使后期复调音乐在结构上有更大的自由，有利于和声的“纵”的发展，而且促使节奏与节拍趋于一致。

现代法国音乐学家亚·迦斯朵(Amedee Yastoue)认为奥甘农唱法乃取法于风琴上异音同时共鸣的音响；风琴于第八世纪后半期从君士但丁堡传至法国，当时歌唱者听了两人在风琴上同时奏出不同的音，也许就照样模仿了；奥甘农乃因这乐器而得名。^⑥但是教堂广泛采用风琴尚在五度平行唱法确立之后，所以 organum 和 organ(风琴)似乎没有直接因果的关系；考 organ 一字在当时拉丁文中乃泛指一切弦乐器而言，^⑦——正如我在上篇里所说的，“律”字在中国古代最初乃管乐器的总称一样（也许原始的奥甘农乃取法于别种乐器弹奏的结果）。古代有一种三弦乐器，名“奥甘尼斯特隆”(organistrum)，两根外弦的定音为

八度，中弦与外弦成五度、四度音程；在这种乐器上可以奏出五度或四度平行的和声；有人认为奥甘农可能是因奥甘尼斯特隆而得名的，但是这种推想也难以令人置信。再说，古代的风琴构造是很笨拙的；最早的键盘风琴有书可考的是 11 世纪在马得堡教堂中的风琴，琴键均有三寸阔，以锤击之；早期风琴的键甚至还有六寸阔的，以拳击之，声如雷鸣。在这样的风琴上，即使最简单的奥甘农由两人弹出，也并不见得方便。总之，奥甘农取法于风琴上弹出的音响，这种理论是没有充分的历史根据的。

复调音乐虽然起源于民间，但是教堂的环境实大有助于它的发展。^⑥在教堂中，会众不敢滥用浮腔；而曼声吟唱时，他们更容易感觉到和声的协和，意味深长。再者，原始的基督教生活是清心寡欲，收视反听的；所以用于教堂仪式的一切音乐几乎都是一种无伴奏的合唱，其中既没有手舞足蹈进退俯仰的表情，而又没有明显刻板的节奏，一种曼声的吟唱和虔诚宁静的气氛最有利于多声音乐的发展。凡用以伴奏舞蹈的音乐并不是绝对需要和声的，因为很简单的音乐就都同样适用而有效，只要它的节奏性很强。例如印度、印尼等地的跳舞音乐都是很单纯的，所用的乐器也多数是打击类的。而且，即使在高度发展的西洋音乐艺术里，凡配合舞蹈的音乐里的和声也往往是比较浅显的，其主要的作用是刻画节奏和加强音乐的动力。中世纪的格里戈莱素歌 (Gregorian Chant) 还没有受到民间舞蹈音乐的影响，它也并不是基于音节的轻重的原则，因它不像舞曲那样有刻板明显的节奏，而使众声容易翕合齐一，起讫一致。在一种无伴奏的合唱中，音乐家就力求若干声调各自独立，而音与音的“纵”的结合及其先后的出现，形成前后连贯而又互相推进的和弦。为了要达到这一目的，他们必须创造一种代表音值大小、音位高低的符号，线谱即适应当时的需要而产生；他们又必须容许各声部的反向进行以加强其独立性，并承认三度音程是协和的。三度音程能使和声有坚实、紧密、丰满的效果，还能使各声部的起伏有更多的变化；而且一个和弦转入另一个和弦，也可依赖共同音的延续而使前后连贯。所以，五度、四度协和让位给三度协和，确实是西洋和声发展的一个极重要的关键。

虽然西洋复调音乐并不是以键盘乐器而产生的，可是键盘乐器确实促成了复调音乐的，尤其是主调音乐的发展。初期的键盘乐曲往往是歌曲的改编，而缀以类似指法练习的乐句；但是，乐器的改良与器乐的